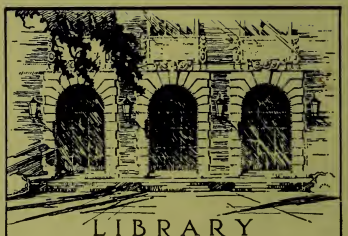

LIBRARY
OF THE
UNIVERSITY
OF ILLINOIS

833G55
IH36
v.23

The person charging this material is responsible for its return to the library from which it was withdrawn on or before the **Latest Date** stamped below.

Theft, mutilation, and underlining of books are reasons for disciplinary action and may result in dismissal from the University.

To renew call Telephone Center, 333-8400

UNIVERSITY OF ILLINOIS LIBRARY AT URBANA-CHAMPAIGN

MAR 2 0 1980

MAY 7 1980

L161—O-1096

Meyers Klassiker-Ausgaben

Goethes Werke

Goethes Werke

Unter Mitwirkung mehrerer Fachgelehrter

herausgegeben von

Prof. Dr. Karl Heinemann

Kritisch durchgesehene und erläuterte Ausgabe

Dreiundzwanzigster Band

Bearbeitet von Prof. Dr. Otto Harnack

Bibliographisches Institut · Leipzig und Wien

Alle Rechte vom Verleger vorbehalten

833G55
I H36
V. 23

Schriften über bildende Kunst II.

Einleitung des Herausgebers.

Die allgemeinen Gesichtspunkte, die für die Beurteilung der Goetheschen Kunstschriften in Betracht kommen, sind schon in der Einleitung zum vorigen Bande dargelegt worden. Der vorliegende Band bringt zunächst Arbeiten, die einem für Kunstbestrebungen ziemlich unfruchtbaren Zeitraum in Goethes Leben entstammen, sodann aber die Fülle von Erzeugnissen, die dem in dieser Hinsicht besonders ergiebigen Jahrzehnt von 1815—1824 entsprungen sind.

An die Fortsetzung und den Abschluß der bereits früher besprochenen Biographie Philipp Hackerts schließen sich einzelne Aufsätze, deren Entstehung als zufällig bezeichnet werden muß, veranlaßt durch einzelne äußere Anregungen oder augenblickliche Regungen eines speziellen künstlerischen Interesses. Mit der umfangreichen Selbstanzeige über „Kunst und Altertum in den Rhein- und Maingegenden" beginnt dann die neue Periode eifriger kunstwissenschaftlicher Tätigkeit. Wir wissen, daß die frühern lebhaften Bemühungen Goethes auf diesem Gebiet seit 1806 eingestellt worden waren, teils wegen der unglücklichen, alles hemmenden Zeitverhältnisse, teils wegen der Mißerfolge, die das siegreiche Aufsteigen der Romantik und ihrer Kunstauffassung den Weimarer Bestrebungen bereiteten. Wenn sich nun Goethe zu neuer kunstforschender und kunstfördernder Tätigkeit erhob und in einer Art, die zum Teil den von romantischer Seite gepflegten Kunstinteressen entgegenkam, so lag darin keine grundsätzliche Versöhnung mit der Romantik, wohl aber eine auf der Basis historischen Verständnisses gewonnene Würdigung der durch sie erschlossenen neuen Gebiete der allgemeinen Literatur und Kunst. Goethes Kunstanschauung wurzelt in der klaren Erkenntnis der Notwendigkeit eines bestimmten Verhältnisses der Kunst zur Natur; dieses Verhältnis fand er aufs sicherste getroffen und eingehalten in der Kunst des klassischen Altertums; darin

fand er die alles überragende Bedeutung der antiken Kunst begründet (vgl. die Einleitung zu Bd. 22, S. 10 dieser Ausgabe). Es ist aber nicht zu leugnen, daß ihm zeitweise die antike Kunst noch mehr geworden war, als sie hiernach sein durfte, daß sie ihm „die Kunst" schlechthin, ihre Nachahmung eine Hauptaufgabe des Künstlers geworden war. Hier wirkte zweifellos ein Gefühl eigener Verwandtschaft mit der antiken Welt übermächtig ein; ein Gefühl, das aber doch auf die Dauer nicht den ganzen Reichtum der Anlage und des Betätigungsdranges ausfüllen konnte. Mit der Bekenntnisschrift „Winckelmann und sein Jahrhundert" ist der Markstein erreicht; wenige Jahre darauf zeigt das Festspiel „Pandora", obgleich es seinen Stoff der antiken Mythologie entnommen hat, doch deutlich, daß der Dichter nicht in den Kreis der Antike gebannt bleiben will. Und so ist er jetzt entgegenkommend und dankbar für neue Bereicherungen seines Interessenkreises; die „altdeutsche Kunst" steht in dieser Hinsicht auf einer Linie mit der orientalischen Poesie, für die wenig Jahre später sein Interesse erwacht. Bekanntlich ist es Sulpiz Boisserée gewesen, der ihm den Blick für die deutsche und niederländische Kunst des späteren Mittelalters und der Frührenaissance eröffnet hat; schon im Jahre 1809 ist es geschehen. Um aber tatsächlich wirksam zu werden, bedurfte es bei einer so „gegenständlichen" Natur wie Goethe der Anschauung; diese gewann er auf den Rheinreisen der Jahre 1814 und 1815. Wenn er nun aber der aufrichtigen Bewunderung dieser Kunstschätze in seinem Reisebericht warmen Ausdruck gab, so mußte ihm doch zugleich daran gelegen sein, das Mißverständnis abzuwehren, als habe er sich zur Romantik bekehrt. Deshalb ließ er jenem Bericht die schroffe Abhandlung über „Neudeutsche religios-patriotische Kunst" folgen, die zwar von Heinrich Meyer verfaßt wurde, der aber Goethe zweifellos den Schluß angefügt hat. Goethe mußte nach seinen Grundanschauungen ein Gegner der romantischen Kunstauffassung aus zwei Hauptgründen bleiben: erstens weil die Romantik Kunst und Künstler in Abhängigkeit von unkünstlerischen Tendenzen setzte, zweitens weil sie den Künstler gegenüber den Kunstgesetzen als völlig souveränes Individuum hinstellte. Sie befreite den Künstler da, wo Goethe bescheidenen Dienst für geboten hielt, und sie knechtete ihn da, wo Goethe für ihn die Freiheit verlangte.

Der Zorn, der über dies „Manifest" im romantischen Lager entstand, hielt freilich Sulpiz Boisserée nicht ab, weiter die Gemeinschaft mit Goethe zur Förderung des Interesses für „altdeutsche" Kunst zu

pflegen, und Goethe selbst bestimmte die Zeitschrift „Kunst und Altertum", die allmählich aus den oben genannten Reiseschilderungen hervorwuchs, ursprünglich besonders für die Pflege jener Studien. Da aber traten andere Einwirkungen auf, die wiederum gewaltig das Übergewicht der antiken Kunst empfinden ließen. Nicht mehr Rom, sondern Griechenland selber war es jetzt, das mit dem Bekanntwerden der athenischen Erwerbungen des Lord Elgin, zu denen die Ausgrabungen in Phigalia noch hinzutraten, sich in der ganzen Macht seines künstlerischen Schaffens offenbarte. Nun dichtete Goethe die Verse:

„Homer ist lange mit Ehren genannt;
Jetzt ward auch Phidias bekannt.
Nun hält nichts wider beide Stich;
Darob ereifre niemand sich!"

Im vorliegenden Bande zeugt außer den schon durch ihren Titel kenntlichen Aufsätzen auch der Entwurf „Verein der deutschen Bildhauer" von der Bedeutung, welche die griechischen Entdeckungen für Goethe gewannen. Der Primat der griechischen Kunst blieb jetzt endgültig gesichert; aber freilich erhielt sich daneben die Erweiterung des Gesichtskreises, welche die „altdeutschen" Kunststudien bewirkt hatten.

Diese wechselnden Anregungen hatten aber vor allem die Wirkung, für die nächsten Jahre Goethe zu äußerst reger Betätigung auf dem Gebiet der bildenden Kunst zu veranlassen. Bald sind es größere Abhandlungen, bald sind es Gelegenheitsarbeiten, zu denen ihn entweder die Sorge für die eigenen wie auch die staatlichen Kunstsammlungen oder Anfragen, die von außen her an ihn gerichtet wurden, veranlaßten, — eine bunte Fülle verschiedenartigster Stoffe und Behandlungsarten zeigt sich. Es liegt im ganzen nicht in Goethes Natur, systematische, und auch nicht, zusammenhängend historiographische Darstellungen zu geben; wie seinerzeit Lessing liebt er es, an Einzelnes anzuknüpfen, scheinbar daraus weitgehende Schlüsse und Betrachtungen abzuleiten, in Wirklichkeit aber längst Gefundenes und im Geist Geformtes, der Gelegenheit folgend, zwanglos dem Leser bekannt zu geben. Ein äußerer Anstoß ist es, der ihn dazu bringt, über das Abendmahl des Leonardo da Vinci Eindrücke zu Papier zu bringen, die er schon vor fast dreißig Jahren aufgenommen. Dieselbe Abhandlung und die andere über Mantegnas Triumphzug geben ihm Gelegenheit, die wesentlichen Punkte festzustellen, die sich aus seinem stillen Nachsinnen über die Entwickelung der italienischen Renaissance-Malerei ergeben

hatten. Boisserées Bemühungen um den Kölner Dom geben Anlaß, den eigenen Jugenddithyrambus über das Straßburger Münster wieder hervorzuholen, vom historischen Standpunkt aus zu erklären und in beschränkendem Sinne zu rechtfertigen. Aber als begeisterter Verehrer der Antike bekennt sich der Dichter in den Abhandlungen über „Myrons Kuh“ und „Philostrats Gemälde“; der letzteren fügt er die abschließende Betrachtung „Antik und Modern“ bei, die in dem großartigen Wort gipfelt: „Jeder sei auf seine Art ein Grieche, aber er sei's!“ Sehr bedeutsam ist, wie Shakespeare hier in unmittelbare Nähe zur Antike gerückt wird.

Praktische Beziehung zur Kunst der Gegenwart zeigt die Mitwirkung an Schadows Blücherstatue für Rostock; dann die poetische Kommentierung der idyllischen Zeichnungen des alten Freundes Tischbein; endlich der Versuch, die damals lebhaft aufblühende Technik des Steindruckes auch in Weimar zu weitergreifender Wirkung zu bringen, wobei freilich das gewünschte Resultat nicht erreicht wurde. Die Sammlerleidenschaft auf dem Gebiet der Kleinkunst kommt in den verschiedenen Aufsätzen über Gemmen- und Münzsammlungen zu charakteristischem Ausdruck. Endlich äußert sich Goethe auch berichtend und erklärend über eigene zeichnerische Versuche.

Nicht alles von dem, was unser Band bringt, ist schon zur Zeit der Entstehung veröffentlicht worden. Manches hielt Goethe zurück, so daß es erst beim Erscheinen des Nachlasses oder in noch späterer Zeit ans Licht trat. Zum Teil beruhte diese Zurückhaltung auf berechtigter Bedenklichkeit, wie bei dem gegen Welckers „Sappho“ gerichteten Aufsatz, zum Teil muß sie entschieden bedauert werden, wie bei dem „Verein deutscher Bildhauer“, der lebendig anregend hätte wirken können.

In den vorliegenden Band ist alles aufgenommen worden, was die Weimarer Ausgabe in ihrem Text an Kunstaufsätzen aus den oben genannten Jahren dargeboten hat; von den „Paralipomena“ ist nur weniges eingereiht worden, doch genug, um eine allseitige und vollwertige Anschauung von Goethes kunstwissenschaftlicher Tätigkeit zu gewähren.

Philipp Hackert.

(Fortsetzung und Schluß.)

Oberitalien und die Schweiz.

Im Jahr 1778 wurde in entgegengesetzter Richtung eine Reise nach dem obern Italien und der Schweiz unternommen; es geschah in Gesellschaft der Familie Gore[1]. Man ging über Bologna nach Venedig und Mailand, nach dem Lago Maggiore und Lago di Como, über den Gotthard nach Luzern, Bern, seitwärts durch die Gletscher des Grindelwaldes, nach Lausanne und Genf, wo Philipp Hackert seinen Bruder Karl nebst dem berühmten Maler Joseph Vernet antraf, der seiner Gesundheit wegen eine Reise in die Schweizer Bäder gemacht hatte. Dies unverhoffte Wiedersehen war für beide Künstler gleich erfreulich, und gern hätte Vernet in Gesellschaft seines alten Freundes die Reise nach dem schönen Italien wiederholt, wo allein nach der Überzeugung beider der Landschaftsmaler in seinem Elemente lebt.

Philipp Hackert ging hierauf über Savoyen und Piemont nach Florenz, wo er sich nur kurze Zeit aufhielt. Dem Großherzog Peter Leopold[2], welchem er schon vormals bekannt war, mußte er verschiedene Erläuterungen über die Art und Weise, Ölgemälde zu restaurieren, und über den dabei anzuwendenden Mastixfirnis geben. Für Lord Cowper, den Schwiegersohn des Herrn Gore, malte er einige kleine Bilder.

In Rom angelangt, benutzte er nun die mitgebrachten Schätze der mannigfachsten Studien. Er malte dem Prinzen Aldobrandini, mit dem er oftmals auf dem Lande gewesen, in Frascati ein Kabinett in Gouache. Dies gab die Veranlassung, daß dessen Neffe, Prinz Marc-Antonio Borghese, in seiner weltberühmten

---

[1] Die Familie Gore ließ sich später in Weimar nieder, wo sie die besondere Gunst des Herzogs genoß und auch mit Goethe in Beziehungen trat; vgl. unten, S. 82 ff. — [2] Der spätere Kaiser Leopold II.

Villa Pinciana eine ganze Galerie von Hackert gemalt haben wollte; welche denn auch zu des Prinzen vollkommener Zufriedenheit im Jahre 1782 zustande kam. Diese Galerie oder Saal enthält fünf große Landschaften, ferner vier kleinere Seestücke, die über den Türen angebracht sind. Bei dieser Arbeit wurde jedoch der Künstler sehr eingeschränkt; denn er hatte nach des Prinzen Wunsch gewisse Gegenstände vorzustellen, die seinem malerischen Geschmack ganz zuwider waren.[1]

Zu gleicher Zeit malte er viele Staffeleigemälde, unter andern zehn Aussichten von dem Landhause des Horaz, welche ihm nachmals die Königin von Neapel abkaufte, um ihrer Frau Schwester, der Erzherzogin Marie Christine[2] in Brüssel, ein angenehmes Geschenk damit zu machen. Allein das Schiff, das diese Bilder führte, ging auf der Seereise zugrunde. Glücklicherweise sind die vorher unter Hackerts Leitung davon gemachten Kupferstiche noch vorhanden.

Indessen hatte sich der Ruf seiner Verdienste immer mehr ausgebreitet; alle bedeutenden Fremden von jedem Rang und Stande besuchten ihn; und ob er gleich noch vor seiner Reise in die Lombardie auf Herrn Gores Rat die Preise seiner Gemälde für die Zukunft um ein Drittel vermehrt hatte, so waren doch immer für Holland, England, Deutschland, Polen und Rußland, öfter auf sechs bis sieben Jahre, Vorausbestellungen vorhanden, so daß mancher Liebhaber starb, ehe er noch zu dem Besitze seines gewünschten Gemäldes gelangen konnte.

Großfürst und Großfürstin.

Um diese Zeit war der Großfürst[3] und die Großfürstin von Rußland nach Rom gekommen, und Hackert wurde denselben beim Rat Reiffenstein[4] vorgestellt. Er brachte viele Abende bei ihnen zu und begleitete sie und den Prinzen Ludwig von Würt-

[1] Diese Bilder von Hackert befanden sich bis vor wenigen Jahren in der Villa Borghese, sind aber aus ihr entfernt worden, als sie in öffentlichen Besitz übergingen. — [2] Tochter Maria Theresias, Gemahlin des Herzogs Albert von Sachsen-Teschen, Statthalters in den österreichischen Niederlanden. — [3] Großfürst Paul, der nachmalige Kaiser Paul I. — [4] Johann Friedrich Reiffenstein (1719—93).

temberg[1], da Reiffenstein am Podagra krank lag, nach Tivoli und Frascati.

Sie hatten von ihm gehört, daß er im Frühjahr 1782 eine Reise nach Neapel machen werde, worauf sie sogleich viele Vorstellungen von dortigen Aussichten, mehreren umliegenden interessanten Gegenden, als von Pozzuoli, Bajä und Caserta, bei ihm zu machen geruhten, so wie sie schon vorher verschiedene andere Gemälde von Frascati und Tivoli für sie zu fertigen ihm aufgetragen hatten. Bei dieser Gelegenheit drang sowohl der Großfürst als die Großfürstin darauf, daß Hackert sich entschließen möchte, eine Reise nach Rußland zu machen.

Zweimal vorher hatte schon die Kaiserin Katharina ihm Vorschläge zu einer solchen Reise tun lassen mit dem Erbieten, ihn unter ehrenvollen und vorteilhaften Bedingungen in ihre Dienste zu nehmen; er hatte es aber immer unter mancherlei Entschuldigungen abzuwenden gesucht. Diesmal aber mußte er es beiden und wenigstens einen zweijährigen Aufenthalt versprechen. Besonders drang die Großfürstin auf das gnädigste in ihn, so daß er seine Bestellungen, seine Gesundheitsumstände und was er sonst noch vorzubringen wußte, vergeblich entgegensetzte. Der Großfürst verlangte schriftlich, was er an jährlichem Gehalt und was er sonst noch begehre. Seine Forderungen waren groß, und die Sache verzögerte sich. Endlich schrieb er darüber an den Vizeadmiral Czernitscheff, welcher die Kaiserin über die Sache sprach. Diese verlangte den Hackertschen Originalbrief zu sehen und sagte, als sie ihn gelesen hatte: „Ich sehe, daß des Mannes Gesundheit für unser Klima zu schwach ist, und merke deutlich, daß er nicht Lust hat zu kommen; es ist besser, ihn in Rom zu lassen und ihn dort zu beschäftigen." — Was auch die Kaiserin zu dieser Entscheidung mochte bewogen haben, so erkannte sie der Künstler mit untertänigstem Danke. Denn er war in Rom etabliert, hatte viele bestellte Arbeit, konnte die Kälte

---

ein Ostpreuße, der, seit langem in Rom ansässig, als Agent und Vertreter vieler vornehmer und reicher Personen im Kunsthandel sowie in anderen künstlerischen Angelegenheiten tätig war. Vgl. hierzu, wie auch für andere im folgenden genannte Personen, Goethes „Italienische Reise", Bd. 14 und 15 dieser Ausgabe (Personen-Register dazu in Bd. 16). — [1] Neffe des Herzogs Karl Eugen.

nicht vertragen und befand sich in manchen andern Verbindungen, die ihm eine solche Reise zu machen nicht erlaubten.

Graf Rasumowsky.

Im Jahre 1782 machte er eine malerische Reise nach Neapel. Unterwegs[1] zeichnete er vieles in Terracina, Capo Circeo, Itri, Molo di Gaeta, Sessa u. s. w. Er eilte jedoch nach Caserta[2], um Studien zu einem großen Bilde zu sammeln. Für die Großfürstin von Rußland sollte die Ansicht des Palastes von Caserta nebst der Campagna Felice, von S. Leocio[3] her genommen, abgebildet werden.

Philipp Hackert kannte schon seit mehreren Jahren den Grafen Andreas Rasumowsky, der jetzt in Neapel russischer Minister war. Dieser Liebhaber der Künste machte alle Morgen eine Spazierfahrt dahin, wo Philipp Hackert zeichnete. Da nun die Studien in S. Leocio sechs Tage dauerten und der Graf alle Morgen kam, um zuzusehen, so hatten die Jäger dem Könige gesagt, daß ein Maler daselbst viel gezeichnet habe, und daß der russische Minister jeden Morgen gekommen sei, ihn zu besuchen. Der König fragte den Grafen, was das für ein Maler wäre, und erhielt zur Antwort, daß Philipp Hackert schon vieles für Katharina die Zweite gemalt habe, und daß er gegenwärtig Studien mache zu einem bedeutenden Bilde für die Großfürstin von Rußland; auch in Pozzuoli, Bajä und andern Orten würde er dergleichen verfertigen. Der König verlangte den Künstler zu sehen und zu sprechen.

Der Graf Rasumowsky meldete also an Philipp Hackert das Verlangen des Königs; und da der Hof im Mai nach Castel a Mare ging[4], leitete man die Sache so ein, daß Philipp Hackert an diesem Orte dem König vorgestellt wurde. Er hatte nichts weiter von seiner Arbeit bei sich, als ein kleines Gouache-

[1] Unterwegs, bezieht sich auf den alten Landweg, der der Küste entlang über Gaeta führte; vgl. Bd. 14, S. 202—208 dieser Ausgabe. — [2] Caserta, die bevorzugte Residenz König Ferdinands I., mit einem gewaltigen Palast, in dem noch heute viele Werke Hackerts zu finden sind. — [3] Campagna Felice, die fruchtbare Ebene von Neapel; San Leocio, Jagdschloß. — [4] Castellammare, Hafen und damals Flottenstation am Meerbusen von Neapel.

bild, welches dem Grafen Rasumowsky gehörte; der König bestand aber darauf, alle Studien zu sehen, welche Philipp Hackert gemacht hatte. Dieses war dem Künstler nicht erfreulich. Man machte viele Vorstellungen, daß ein Künstler nicht gern unfertige Sachen einem solchen Monarchen zeige, und was dergleichen Entschuldigungen mehr sein mochten. Allein der König ließ sich nicht abwendig machen und bestand darauf, alles zu sehen, was in der letzten Zeit gemacht war. So packte denn Philipp Hackert seine Studien zusammen und ging nach Massa, Sorrent und Castel a Mare.

König von Neapel.

Den folgenden Tag wurde er in der Villa des Königs, Quisisana, nachmittags um vier Uhr vorgestellt. Der König setzte sich und betrachtete alles mit Aufmerksamkeit. Philipp Hackert hatte eben keine große Vorstellung von der Einsicht des Königs und verwunderte sich daher um desto mehr, daß derselbe mit gesundem Verstande und besser sprach, als sonst Liebhaber zu tun pflegen. Das Gouachegemälde gefiel ihm außerordentlich; doch kannte er auch alle Gegenden im bloßen Kontur und bewunderte, daß in einem nackten Umriß die Gegend mit so viel Deutlichkeit und Richtigkeit könne ausgedrückt werden.

Er besah alles zum zweitenmal mit vieler Zufriedenheit und sagte: so etwas habe er noch nie gesehen. Da es aber 6 Uhr war, so war es Zeit, auf die Kaninchenjagd zu gehen. Die Königin[1], die wenig oder nichts gesehen hatte, sagte: „Der König hat mich des Vergnügens beraubt, Eure Sachen genau zu betrachten. Ich hoffe, Ihr werdet mir erlauben, auch alles mit Bequemlichkeit anzusehen." Sie fügte nach ihrer Liebenswürdigkeit noch viel Artiges hinzu. Graf Lamberg, der kaiserliche Minister, war zugegen, und als großer Liebhaber beschaute er alles mit vielem Vergnügen.

Als der König auf die Jagd ging, winkte er dem Grafen Rasumowsky; dieser folgte, und der König verlangte, er solle

[1] Königin Maria Carolina, eine Tochter Maria Theresias, in Kunstinteressen und überhaupt in geistiger Bildung ihrem Gemahl überlegen.

mit Philipp Hackert sprechen und ihm sagen, der König wünsche vier Gouachegemälde zu haben, und wolle zu einigen die Gegenden selbst wählen. Philipp Hackert erwiderte dem Grafen, daß er es gern tun würde, ungeachtet der Kürze der Zeit und der vielen übernommenen Arbeiten.

Nachdem nun der Hof von Castel a Mare wieder nach Caserta gegangen war, wo der König ein populäres Erntefest im Boschetto, abends mit Illumination und anderm Erfreulichen gab, so ließ er Philipp Hackert einladen, auch dahin zu kommen, empfing ihn wohl und verschaffte ihm die Bequemlichkeit, alles in der Gegend, besonders seine Jagden zu sehen. Gelegentlich sagte der König zu ihm, daß er wünsche, eine Aussicht von seinem Jagdhause zu S. Leocio zu haben, und fügte hinzu: er wisse wohl, daß dieses keine malerische Gegend sei; allein, da dieser Ort ihm stets gefallen und er in seiner Jugend viele Tage daselbst zugebracht habe, so würde es ihm lieb sein, davon ein gutes Bild zu sehen. Philipp Hackert machte die Zeichnung davon, indes die Schnitter ernteten (denn die Ernte ist hier später als in Caserta, wegen der höhern Lage), und während er zeichnete, kam der König und sah zu; da er denn so viel Vergnügen fand, daß er für sich und sein Gefolge gemeine Jägerstühle kommen ließ, sich zu dem Künstler setzte und genau auf die Arbeit merkte. Indem er sich nun über die Richtigkeit und zugleich über den Geschmack in den Umrissen freute, fragte er mit vieler Bescheidenheit: ob im Vordergrunde nicht die Schnitter, Weiber, die das Getreide binden, nebst verschiedenen Knabenspielen, die im Lande üblich sind, angebracht werden könnten. Philipp Hackert antwortete, daß es sehr schicklich sei, und führte den Gedanken aus. Dies Bild hing nachher im Schreibkabinette des Königs.

Während nun Philipp Hackert zeichnete, sprach der König verschiedenes. Unter andern sagte er mit einem großen Seufzer: „Wieviel Tausende gäb' ich, nur den zehnten Teil von dem zu wissen, was Ihr wißt. Man hat mich auch wollen zeichnen lehren; man hat es mich aber so gelehrt wie alles andere, so daß ich wenig weiß. Gott vergebe es denen, die meine Aufseher und Lehrer waren! sie sind jetzt im Paradies."

Die übrigen drei Gegenden zu jenen bestellten Gouachen waren sehr malerisch: Persano, Eboli und Caserta. Während dieser Arbeit mußte Hackert dem König versprechen, ihm ein großes Bild von Castel a Mare zu verfertigen mit seinen Galeoten. Er mußte deshalb in Neapel länger verweilen, um die nötigen Studien zu machen; denn alles sollte ganz genau nach der Kunst der Seeleute verfertigt sein. Zu Anfang Septembers sendete Philipp Hackert die vier Gouachegemälde; der König freute sich so sehr darüber, daß er selbst sie im Kasino von Posilippo aufhing, von da nach Portici mitnahm und hernach im Schreibkabinette zu Caserta aufstellte. Der Künstler kam Mitte Oktobers nach Caserta und brachte dem König das große Ölgemälde von Castel a Mare, welches sehr gut aufgenommen ward.

Die Königin ihrerseits war froh, daß ihr Gemahl Geschmack an schönen Künsten fand, und Philipp Hackert stand daher auch bei ihr in Gnaden. Sie verlangte ein Gemälde für ihre Schwester Marie Christine. Er hatte den See von Nemi gemalt, den er seiner Familie zum Andenken lassen wollte, und dies war zu jener Zeit das einzige Bild, welches er für sich behalten hatte. Er schlug es indessen vor, ließ es nach Caserta kommen, und die Königin kaufte es sogleich.

Philipp Hackert mußte mit dem König auf alle Jagden gehen, um alles genau zu betrachten und kennen zu lernen, weil viele derselben gemalt werden sollten. Der König bestellte ein großes Bild von vierzehn Fuß Länge, eine Art von antiker Parforcejagd al Zingaro[1]. Eine andere Parforcejagd von Cardiello[2] folgte darauf. Herbst und Winter wurden mit Studien zugebracht.

Kaiser Joseph II.

Kaiser Joseph der Zweite kam nach Neapel und nachher auch Gustav Adolf, König von Schweden. Joseph nahm keine Feste an als Jagden, besuchte Philipp Hackert, sprach viel mit

[1] Al: bei dem Orte. — [2] Carbitello, Lustschloß zwischen Caserta und Capua gelegen; später von Hackert ausgemalt.

ihm, aber bestellte keine Arbeit; der Kaiser ging auf die Jagd nach Persano, wo er zehn Tage blieb; Philipp Hackert mußte den König dahin begleiten, um Studien zu machen. Dieser hatte vier Gemälde bestellt für einen runden Saal al Fusaro[1], welche die vier Jahreszeiten abbilden sollten, neapolitanische Gegenden mit modernen Figuren, nach Landesart bekleidet, welches sehr malerisch ausfällt. Der König lud Joseph den Zweiten nach al Fusaro ein; Philipp Hackert mußte mit drei fertigen Skizzen jener Bilder dahin kommen. Vor dem Mittagsmahl erklärte der König dem Kaiser mit viel Energie und Geschmack die Bilder, so daß die Königin sich verwunderte und zu Philipp Hackert sagte: „Ihr habt den König sehr in die Kunst eingeweiht, welches mir viel Vergnügen macht. Der liebe Gott hat Euch zu uns geschickt! Ich bin entzückt, daß der König Geschmack an den schönen Künsten findet, und das haben wir Euch zu danken." Sie sagte dieses und anderes Höfliche mehr in französischer Sprache.

Philipp Hackert blieb in Neapel bis Anfang Juni, und da Graf Rasumowsky die Bäder in Ischia nehmen wollte, so mußte Philipp Hackert versprechen, den Augustmonat und einen Teil des Septembers ihm Gesellschaft zu leisten. Der Künstler transportierte eins der großen Bilder, die Jahreszeiten vorstellend, nach Ischia in den Palast des Grafen. Der König stattete daselbst einen Besuch ab, und in den heißen Stunden des Tages war er bei Philipp Hackert und sah malen. Im Oktober kehrte dieser nach Caserta zurück, um die Arbeit fortzusetzen.

Zum Grunde eines jeden Bildes der vier Jahrszeiten war eine Gegend nach der Natur genommen: der Frühling zu S. Leocio gegen Pic di monte Alisa zu, mit dem Volturno; der Sommer zu S. Lucia di Caserta gegen Mattacone; der Herbst zu Sorrento gegen Neapel; der Winter zu Persano mit dem Berg Postiglione, der mit Schnee bedeckt war. Diese vier Bilder kamen, wie gesagt, in einen runden Saal eines Pavillons im Lago Fusaro, der zur Jagd und Fischerei bestimmt war. Die Bilder wurden 1799 durch die Lazzaroni geraubt, und man

[1] Al Fusaro: in dem im Fusaro-See gelegenen Landhaus.

hat nie erfahren können, wo sie geblieben sind. Die vier kleinen, welche als Skizzen dienten, kaufte die Königin und schenkte sie ihrer Schwester Marie Christine, und sie finden sich noch bei dem Herzog Albert von Sachsen-Teschen. Philipp Hackert bedauerte den Verlust dieser Gemälde, weil er sie für seine beste Arbeit hielt, die er in Neapel für den Hof gemacht hatte.

Ferner bestellte der König ein großes Bild, wie es schon oben angedeutet worden, eine Art von Parforcejagd zu Pferde mit Lanzen und Hunden, nach Art und Weise der Pallieser[1]. Zu diesem Bilde gehörten viel Studien sowohl der Personen als der Pferde, Hunde und mancherlei Gerätschaften. Die Gegend der Jagd war al Zingaro. Der König wollte sein Porträt auf diesem Bilde haben und saß dem Künstler einundeinehalbe Stunde; es fiel sehr ähnlich aus. Gegenwärtig besitzt es Graf Dönhoff von Dönhofstadt in Berlin. Auch viele Kavaliers saßen ihm und wurden sehr ähnlich, als: der Duca di Riario, Don Marco Ottobono, der Duca di Castel Pagano und mehrere. Dieses Bild kostete viel Zeit, Mühe und Arbeit; denn alles mußte nach der Jägerkunst sehr richtig vorgestellt werden, so daß dieses Bild erst 1784 fertig wurde. Ferner mußte noch auf ein kleines Bild der König zu Pferde gemalt werden, im Jagdkleide, wie er mit zwei Hunden einen Hasen hetzt.

Caserta.

Graf Rasumowsky wurde zurückberufen, und der König gab Philipp Hackert ein Logis auf dem alten Palast. Indessen verursachte der Aufenthalt bei Hofe, die Begleitung zu den Jagden, die Hin- und Herreisen von Rom nach Caserta großen Zeitverlust und viele Kosten, so daß Philipp Hackert, da er nur seine gewöhnlichen Preise vom König erhielt, endlich eine Schadloshaltung verlangte. Der König wollte sich hierzu nicht verstehen; die Sache ging nicht vorwärts, so daß Philipp Hackert zuletzt deutlich erklärte: wenn ihm Ihro Majestät nicht 100 neapolitanische Dukaten monatlich für die Extra-Ausgaben Schadlos-

[1] Die Bedeutung dieses Ausdruckes ist unbekannt.

haltung gebe, so würde er zwar die angefangenen Arbeiten fertig machen, aber in der Folge in Rom bleiben und den König von dorther bedienen, ohne weiter hin und her zu reisen.

Die Königin war unzufrieden über das Betragen des Königs, und Philipp Hackert sprach nicht mehr von der Sache. Im Januar 1785 bat er um die Erlaubnis, nach Rom zurückzukehren, und der König lud ihn ein, im Oktober wieder nach Caserta zu kommen, welches er auch versprach. Dieses geschah im Studium[1] des Künstlers. Der König sagte ihm: „Ich erwarte Euch auf dem Palaste um 6 Uhr; denn ich will Euch nochmals vor Eurer Abreise sprechen." Philipp Hackert kam; der König war sehr gnädig und schenkte ihm 200 Unzen in Gold nebst 6 Fasanen und andern Dingen. Die Königin sah den Künstler am folgenden Tag um 12 Uhr, schenkte ihm ein kleines Andenken, einen Ring mit ihrer Chiffre, mit viel höflichen Ausdrücken, und er mußte hoch und teuer versprechen, im Oktober wieder in Caserta zu sein.

Anstellung.

Die Gebrüder Hackert kamen auch wirklich um die bestimmte Zeit zurück, und alles ging seinen alten Gang. Im Jahre 1786 sprach der König mit Philipp Hackert, daß er ihn und seinen Bruder Georg engagieren wolle, und sie in Neapel bleiben sollten. Diese Sache wurde sehr weitläufig durch den Ritter Gatti und den General Acton[2] betrieben. Nachdem alles beredet war, stellte Philipp Hackert die Konditionen für sich und seinen Bruder und sagte den Inhalt selbst an den König. Dieser wies ihn wieder an den General Acton, der es im Rat vorstellen sollte. Dies geschah im März, und Acton schrieb ein Billett, daß der König die Konditionen approbiert habe. Am Ende des Aprils erhielten die Brüder erst die Depesche von der Finanzsekretarie, wo die Pension sollte gehoben werden. Die Brüder reisten nach Rom und machten Anstalt, nach Neapel zu ziehen, welches im

[1] Atelier. — [2] Sir John Francis Edward Acton (1736—1811), aus England stammend, erster Minister des Königs.

Julius geschah. Sie erhielten ein herrliches Logis im Palast Francavilla in der Chiaja[1].

Nun ist es gewöhnlich, daß die Kammermaler, wenn sie in königliche Dienste treten, einen Eid ablegen müssen; da Philipp Hackert aber schon beinahe vier Jahre dem Könige als Maler gedient hatte und sehr bekannt war, so sprach der König nie von dem Eide; auch kann in Neapel kein Protestant den katholischen Eid ablegen. Ein Kavalier aber sagte einst zum König: ob Ihro Majestät wohl wüßten, daß Philipp Hackert nicht zur römisch-katholischen Kirche gehöre. Der König antwortete: „Ich weiß es sehr wohl; wisset aber auch, daß es ein ehrlicher Mann ist, der einen vortrefflichen moralischen Charakter hat und mir mit aller Treue ohne Eidschwur dient. Ich wünsche, daß mir meine Katholiken mit der Treue dienen mögen wie er."

Familiarität des Königs.

Einst wollte Philipp Hackert nach Caserta fahren, wo er seine Wohnung im alten Palast hatte. Er traf den König auf dem Weg von Capua und Caserta — und wer dem König in der Stadt oder auf dem Lande begegnet, muß stillehalten — der König kannte ihn sogleich, grüßte ihn sehr freundlich nach seiner gewöhnlichen Art und fuhr nach Caserta. Er kam von Carditello und speiste gewöhnlich um 1 Uhr. Philipp Hackert eilte nach, und sobald er in seinem Quartier war, lag ihm nichts näher am Herzen, als sich sogleich dem König zu präsentieren, weil dieser ihn schon gesehen hatte. Über dem Auspacken verging die Zeit, und eben da er das Hemd wechselt, tritt der König in sein Schlafzimmer und spricht auf eine gnädige, freundliche Weise: „Seht, wir sind geschwinder. Ich bin der erste, der Euch die Visite macht." Er befahl, Philipp Hackert sollte sich völlig ankleiden, und hielt sich eine gute halbe Stunde auf, um seinen Wagen zu erwarten. Er fragte: „Was macht Ihr morgen?" Philipp Hackert sagte: „Wenn Ew. Majestät keine andern Befehle geben, so richte ich mich zur Arbeit ein." „Morgen früh", sagte der König, „komm' ich wieder; aber übermorgen müßt Ihr

[1] Südwestlicher Stadtteil von Neapel.

mit mir gehen. Ich habe schöne Aussichten entdeckt, die ich Euch zeigen werde." Sie waren auch wirklich schön.

Liebhaberei des Königs.

Der König war von Jugend auf ein passionierter Jäger, weil er dazu erzogen war. Seine Gesundheit in seinen Jugendjahren soll sehr schwächlich gewesen sein; durch die Jagd ist er stark, gesund und frisch geworden. Philipp Hackert, der die Gnade hatte, von ihm eines Tages eingeladen zu werden, und bei ihm auf seinem Posten war, hat ihn unter hundert Schüssen nur einen einzigen fehlen sehen. Doch war es nicht allein die Jagd, sondern das Bedürfnis, in der frischen Luft zu sein, was ihn gesund erhielt. Philipp Hackert hat oft Gelegenheit durch sein Zeichnen gegeben, daß die Jagden nicht gehalten wurden; denn ihn arbeiten zu sehen, amüsierte den König so sehr, daß er zufrieden war, wenn er nur Beschäftigung in der freien Luft hatte.

Was der König gelernt hat, weiß er vollkommen richtig und gut.[1] Hackert ist oft mit ihm zur See nach Ischia und Capri gewesen. Des Nachts kommandierte seine Korvette der Kapitän, des Tages der König so gut als der beste Seeoffizier. Die Fischerei und Anlagen zur Fischerei verstand er vollkommen, so wie er es auch bewiesen hat auf dem See von Fusaro, der schon von alters her durch einen Kanal Zusammenhang mit der See hat und deswegen Salzwasser ist, wohin der König Austern aus Taranto zur See in Behältern kommen ließ, um sie da zu vermehren; welches auch in wenigen Jahren den glücklichsten Erfolg hatte. Die Fischerei war gemeiniglich auf dem See von Fusaro vor Weihnachten, wo alsdann der König viele tausend Pfund verkaufte. Die Austern wurden in den Monaten, worin sich ein r befindet, öffentlich sowohl in Neapel als am See selbst für einen billigen Preis verkauft; in den Monaten, wo kein r ist, als vom Mai an bis in den September, durfte keine

[1] Hackert hat offenbar das Bestreben, den König, der bei Mit- und Nachwelt sich einen sehr schlimmen Ruf erworben hat, in günstigerem Lichte darzustellen. Vgl. aber S. 70, Z. 7—11.

Auster angerührt werden, weil sie sich in den heißen Monaten vermehren. Der König ruderte wie der beste Matrose und schalt sehr seine Seeleute, wenn es nicht richtig nach dem Takt der Kunst ging. Alles, was er weiß, macht er vortrefflich, richtig und gut. Will er belehrt sein, so ist er nicht eher zufrieden, als bis er die Sache gründlich begriffen hat. Er schreibt eine vortreffliche Hand und schreibt geschwind, verständig, kurz und mit Nachdruck. Hackert hat die Gesetze von San Leocio gesehen und gelesen, bevor sie gedruckt wurden. Der König hatte sie einem seiner Freunde übergeben, der nachsehen mußte, ob auch Fehler gegen die Orthographie darin wären, wo denn hin und wieder nur einige Kleinigkeiten zu ändern waren. Sie wurden hernach abgeschrieben und gedruckt. Hätte man diesen Herrn zu Studien angehalten und ihn nicht zu viel Zeit täglich mit der Jagd verderben lassen, so wäre er einer der besten Regenten in Europa geworden.

Wohlleben.

Philipp Hackert war mit dem König in Persano auf den Jagden, um Studien zu zeichnen und zu malen für die Bilder, die der König bei ihm bestellt hatte. Es war im Januar, als ihm der König aufgegeben hatte, verschiedene Tiere, besonders wilde Schweine, Hirsche, Tanntiere[1] und Rehe, zu malen. Diese Studien konnten nicht in ein oder zwei Tagen gemacht werden. Die Kammertafel war um 12 Uhr, also wollte Philipp Hackert nicht speisen, um seine Arbeit bis an den Abend fortzusetzen. Der König kam gemeiniglich zu Hackert, um zu sehen, was er gemacht hatte, ehe er oben in sein Appartement ging. Eines Tages war es schon Nacht, als der König zurückkam. Sobald er in seinem Zimmer war, ließ er sich kleine Würste von Schnepfen, mit Schweinefleisch vermischt, geben, weil ihn hungerte, und ein Glas Burgunder; denn auf diesen Jagden speiste er nichts zu Mittag als etwas kalte Küche. Während als er die Salsicie[2] aß, sagte er zu seinem Kammerdiener Borelli: „Gehet

[1] Weibliches Damwild. — [2] Salsiccia, italienisch: Wurst.

hinunter, rufet mir den Hackert; er soll kommen so, wie er ist, und mir zeigen, was er heute gemacht hat." Dies geschah sogleich. Die Königin befand sich bei dem König; er sah alles mit Wohlgefallen an; endlich sagte er: „Ich finde, daß Ihr heute viel gearbeitet habt, worüber ich erstaune." — Philipp Hackert sagte: „Wenn ich nicht fleißig bin und ein Schirokko kommt, so verdirbt alles Wild. Die armen Jäger, denen Ihro Majestät es geschenkt haben, würden sehr übel auf mich zu sprechen sein." — „Es freut mich, daß Ihr so charitabel denkt. Habt Ihr den Mittag gegessen?" — „Gefrühstückt", erwiderte Philipp Hackert. „Zu Mittag kann ich nicht eher speisen, als wenn meine Tagesarbeit vollendet ist, es sei, um welche Uhr und Zeit es wolle. Mit vollem Magen läßt sich nicht wohl studieren." — „Diese Würste sind außerordentlich gut gemacht. Ich hoffe, sie werden Euch so gut schmecken wie mir. Borelli! sagt, daß ich befohlen habe, Hackert von denselben Würsten zu geben und von demselben Burgunder, damit er sich nach so vieler Arbeit wohl erhole." Er befahl den andern Tag dem Küchenmeister, daß, wenn Hackert nicht zur gewöhnlichen Stunde zur Staatstafel kommen wollte oder könnte, er ihm um die Zeit, wenn er es verlangte, zu speisen gäbe. Man sah die Gutherzigkeit, womit der König alles tat und sagte.

Geschenke.

Der König ist außerordentlich gnädig und höflich. Philipp Hackert erinnert sich nicht, daß der König ihm je befohlen hätte: „Ihr müßt", oder „Ihr sollt das tun", sondern immer pflegte er mit Artigkeit zu sagen: „Hackert, Ihr werdet mir den Gefallen tun, Ihr werdet mir das Vergnügen machen, dies oder jenes zu tun"; oder gar: „Ich bitte Euch, das zu tun." Ist die Sache gemacht, so dankt er sehr höflich dafür und macht Wildpret von allerlei Art zum Geschenk, nachdem die Jagden sind, und nachdem er weiß, wie einer mehr oder weniger Liebhaber davon ist und es auch mit Geschmack genießt.

Damit der König nun bei der Austeilung niemand vergesse, so hat er eine Note von allen denen, die gemeiniglich Wildpret

geschenkt bekommen. Nach der Jagd tritt ein Schreiber auf, der alles erlegte Wild genau aufzeichnet. Wenn dieses geschehen, so reitet oder fährt der König nach Caserta. Ist das Wildpret nachgekommen, so zeigt man es dem Könige an. Die wilden Schweine werden gewogen und am Ohre des Tiers Blei angebunden, worauf das Gewicht gestempelt wird. Sodann wird wieder eine neue Note gemacht, und alles dieses geschieht in des Königs Beisein. Nun folgt erst die Note der Austeilung. Zuvörderst steht die Königin, die eine ziemliche Anzahl bekömmt, welche sie gleichfalls wieder verteilt. Und auf diese Weise bekommt jedermann richtig, was ihm der König zugeteilt hat. Ein Träger trägt das Schwein — ein Läufer begleitet ihn — und bringt das Geschenk an seinen bestimmten Herrn im Namen des Königs. Hackert, als Kammermaler, und seine Klasse bei Hofe, als die Kammermedici, Kammermeister der Musik, wie Paisiello[1], mit welchen diese Klasse aufhört, bekamen bei großen Jagden jährlich ein wildes Schwein; Hackert hat öfters vier bis fünf bekommen. Bei kleinen und mittelmäßigen Jagden, auch wenn er mit dem Könige auf der Jagd gewesen war, bekam er allemal einen Jährling von etwa 120 Pfund, welches die besten waren. Öfters schoß der König, wenn die Fasten früh anfingen, in der Fasanerie wilde Schweine, zwei oder drei, die da Schaden anrichteten. Da bekam der Ritter Hamilton[2] das größte und Hackert das kleinste, weil sie als Protestanten Fleisch speisen konnten. Letzterer erhielt einst in der heiligen Woche ein Schwein nebst einem Korb von Bekassinen, deren über hundert waren. Da die Jahrszeit schon warm war, so verschenkte er einen großen Teil in Neapel an seine protestantischen Freunde; viele wurden bei ihm verzehrt; und in der heiligen Woche kamen oft katholische Freunde, die wegen Unpäßlichkeit Erlaubnis hatten, Fleisch zu essen.

Wenn die große Fasanenjagd war, wo sechs- bis siebenhundert geschossen wurden, bekam ein jeder von seiner Klasse einen Fasanen; Philipp Hackert aber bekam zwei. Der König sagte: „Alles, was von Hackerts Bekannten nach Caserta kommt, gehet

[1] Vgl. unten, S. 66, Anm. 2. — [2] Der englische Gesandte; vgl. Bd. 14, S. 236 dieser Ausgabe.

bei ihm zu speisen; er muß zwei haben." Außerdem bekam er rote Rebhühner, Schnepfen, Enten und allerlei Jagd, welches natürlicherweise vielen Neid erregte. Im Sommer, wenn der König im Belvedere sich aufhielt, war Hackert in seiner Wohnung in Caserta. Der König bekam oft aus Neapel einen großen Fisch, Pesce Spada (Schwertfisch). Dieser Fisch kommt mit dem Tonno[1] aus dem Archipelagus ins Mittelländische Meer im Mai, hat seinen Zug und geht gegen Ende Augusts wieder zurück wie der Tonno. Er ist außerordentlich delikat, etwas fett, und man kann nicht viel davon essen, denn er ist schwer zu verdauen. Er ist sehr groß, lang und rund, oft sieben bis acht Fuß, auch noch länger, ohne sein Schwert, das vorn am Kopfe über dem Maul ist. Wenn der König einen solchen Fisch bekam, so teilte er ihn selbst ein. Hackert kam eines Tages von ungefähr dazu. Als er die Treppe in Belvedere hinaufgehen wollte, hörte er die Stimme des Königs in der Küche. Der König rief ihm, er sollte kommen und den großen, schönen Fisch sehen. Darauf wies der König dem Koch, wieviel er zu dem Kopf lassen sollte, und sagte: „Das ist für uns"; hernach ein großes Stück für die Königin, welches sogleich des Abends in der Frische, mit Schnee bedeckt, spediert wurde; hernach ein Stück für Monsignore Bischof von Caserta, für den Intendanten von Caserta ein Stück; dann für Don Filippo Hackert und für den Architekt Collicini. Jedes wurde auf eine silberne Schüssel gelegt und einem jeden zugestellt. Die Portion war so groß, daß Hackert oft noch zwei Freunde beschenkte, und doch auf drei Tage für sich behielt. Dieser Fisch, ganz frisch, ist nicht eßbar; er muß bis auf einen Punkt, wie das Fleisch, mortifiziert sein. Er wird gemeiniglich bloß auf dem Rost in dünnen Stücken gebraten und mit verschiedenen Saucen gegessen. Wenn er gebraten ist, hält er sich viele Tage und wird alsdann kalt mit Öl und Limonien genossen. Philipp Hackert bekam alle Wochen Geschenke an Speisen vom Könige, im Sommer hauptsächlich Fische, die der König aus Neapel zum Präsent erhalten hatte, und die das Beste waren, was die See gibt. Er bekam oft eine große Schüssel Kehlen, die hinten am

[1] Stockfisch.

Kopf des Tonno sind. Dies ist das zarteste Fleisch an jedem Fisch; man kann kaum mehr als zwei essen. Sie werden mit der platten Gräte, die unter ihnen liegt, ohne alle andre Umstände auf dem Rost gebraten. Verschiedene Fremde von Stande, die diese Speise nicht kannten, haben sich oft bei Hackert eine Unverdauung gegessen, weil sie zuviel davon aßen. Es ist gewiß, daß es von den Fischen der größte Leckerbissen ist, den man essen kann.

Aushülfe.

Eines Tages, da der König in Belvedere war, sagte er zu Hackert: „Morgen früh um 10 Uhr werde ich auf dem Palast in Caserta sein. Kommt, wir wollen viele Arrangements wegen meines Schreibkabinetts treffen." — Wenn der Hof nicht auf dem Palaste wohnet, so stehen keine Wachen vor den Türen im Palaste, daß also ein jeder gehen kann, weil die Zimmer verschlossen sind; die Treppen u. s. w. bloß sind mit Schildwachen besetzt. Der Ritter Hamilton nebst einer ansehnlichen vornehmen Gesellschaft hatten Hackert ersucht, ihnen einen Mittag zu essen zu geben, weil sie den Englischen Garten sehen wollten. Dieser hatte den Ritter gebeten, ihm, wenn sie kommen wollten, den Tag zu bestimmen, weil die Hitze sehr groß in Caserta des Sommers ist und man keine Provision von Fleisch nur einen Tag halten kann; sonst würden sie eine sehr schlechte Tafel finden. Der Ritter hatte wirklich geschrieben, aber Hackert keinen Brief erhalten. Gegen eilf Uhr kam die ganze Gesellschaft von acht Personen in seiner Wohnung an und ließen ihm aufs Schloß sagen, wenn er ihnen in den Englischen Garten nachkommen wollte, so sollte es ihnen lieb sein, wo nicht, so würden sie um vier Uhr zur Tafel kommen. Der Koch war sehr bestürzt und schickte zu Hackert auf den Palast. Der König sagte: „Don Filippo, da ist Joseph, Euer Kutscher!" (der König kannte genau alle seine Leute) „gehet hin, er hat Euch gewiß was zu sagen." — Der Kutscher brachte die Nachricht, die Hackert mißfiel. Wie er zum König zurückkam, fragte dieser: „Was will der Joseph von Euch haben?" — Hackert mußte dem König alles sagen.

Zugleich setzte er hinzu: „Ich habe dem Koch sagen lassen, er soll machen, was er kann, und was zu haben ist! warum hat der Ritter nicht Nachricht vorher gegeben!“ Der König lachte herzlich und sagte: „Hamilton wird sehr unzufrieden sein, wenn das Mittagessen nicht gut ist. Es schadet ihm aber nichts, warum hat er nicht avisiert.“ Hackert sagte: „Ew. Majestät wissen, daß in Caserta nichts anders als gutes Rindfleisch ist, gute Butter von Carditello; das übrige kommt aus Neapel.“ Der König sagte: „Mit etwas wollen wir Euch helfen. Ich werde Euch einen großen Fisch schicken; denn ich habe heute früh ein Geschenk von Fischen bekommen. Sonst kann ich Euch nichts geben, denn Ihr wisset, daß alle Morgen meine Provision, was ich gebrauche, aus Neapel kommt.“ — Der Koch hatte indessen doch etwas aufgetrieben und bereitete ein ziemlich gutes Mittagessen, wovon der Fisch die Hauptschüssel war.

Kochkunst.

Der König ist immer gutherzig, gibt gerne und freut sich, wenn andre es mitgenießen. Einst auf einer großen Fasanenjagd, wo er Hackert eingeladen hatte, die Jagd zu sehen, so daß die Fasanen in Reih' und Gliedern da lagen, wovon der König allein hundert geschossen hatte, ohne die Kavaliere und Jäger; während sie nun gezählt wurden und der Jagdschreiber sie aufschrieb, und wieviel ein jeder geschossen hatte, nahm der König einen alten Fasanhahn auf, untersuchte ihn und sagte: „Dieser ist recht fett“; er suchte einen zweiten und so den dritten. Darauf sagte er zu seinem Läufer: „Der ist für mich. Sagt in der Küche, morgen will ich ihn mit Reis gekocht in Caserta zu Mittag speisen.“ Den zweiten bekam der Ritter Hamilton und Hackert den dritten mit dem Beding, daß man den Fasan allein sollte kochen bloß mit Salz, hernach Reis dazutun und diesen mit Brühe und Fasan zusammenkochen lassen. Der Reis zieht das Fett des Fasans an sich und bekommt einen vortrefflichen Geschmack. Der König machte ein solch genaues Küchenrezept, als wenn er ein Koch wäre. — „Ihr müßt ihn aber“, sagte er, „morgen frisch kochen lassen, sonst ist er nicht mehr so gut, und

ich will wissen, wie es Euch geschmeckt hat." In der Tat war es eine gesunde und delikate Schüssel, woran man sich allein völlig satt essen konnte. Philipp Hackert ging des Abends, wie öfters, zum Billard des Königs, ihn spielen zu sehen, weil er es sehr gut spielte. Sowie der König ihn sah, fragte er gleich: „Wie hat der Fasan geschmeckt?" — „Außerordentlich gut", erwiderte er. Der König sagte: „Meiner war auch sehr gut. Sehet Ihr, daß ich auch weiß, daß simple Speisen die besten und gesundesten sind." Der König hatte sehr gute französische Köche; die Neapolitaner aber hatten es den Franzosen so abgelernt, daß sie ebenso geschickt waren wie diese. Hackert gestand oft, daß er nie einen Hof gesehen, wo alles so gut und ordentlich bedient war als der neapolitanische.

In Caserta hatte Philipp Hackert keine Tafel vom Hof noch in Portici; aber auf allen kleinen Landreisen, Jagden, wozu er vom König gebeten war, hatte er Tafel mittags und abends und zum Frühstück, was er aus der Konditorei verlangte. Dies nennt man am Hof die Staatstafel, wozu der erste Kammermaler das Recht hat, so auch der Kapitän von der Wache und andere Herren, die an des Königs Tafel nicht speisen können, als der Kontrolleur, der auf dem Lande der ganzen Wirtschaft vorsteht, der Furier, der die Quartiere besorgt, u. s. w. Diese Tafel wird in einem Zimmer neben dem, wo der König speist, in demselben Augenblick bedient, wenn man dem König serviert. Sowie der König abgespeist hat, ist die Staatstafel aufgehoben, welche, bis auf einige extraordinäre, rare Sachen, ebensogut bedient ist wie die königliche. Der König und auch die Königin, die beide sehr gutherzig sind, freuen sich, wenn andre, die sie schätzen, mitgenießen. Wenn also mit solchen seltnen Sachen ihre Tafel bedient war, so schickte die Königin öfters an die Frau von Böhmen eine Schüssel, der König an Hackert und sagte: „Er verdient es und versteht es." Die Königin, wenn sie ohne große Suite war, schickte gleichfalls an Hackert verschiedene Sachen von ihrer Tafel, sogar Sauerkraut, und sagte: „Bringt es dem Hackert, der versteht es. Es ist auf deutsche Art mit einem Fasan zubereitet. Die Italiener essen es aus Höflichkeit, aber nicht mit Geschmack." Es ver-

steht sich, daß so viel da war, daß alle genug hatten, und noch übrigblieb.

Mäßigkeit.

Der König liebte die gute Tafel, ob er gleich kein großer Esser war; nur wenn er um drei Uhr oder später, nach der Jagd, speiste, aß er etwas mehr, beklagte sich aber des Abends, daß er zu viel gegessen hätte. Trinker war er gar nicht. Hackert hat ihn ein einziges Mal ein wenig lustig in Belvedere gesehen, wo er von seinen eigenen Weinen gab, die er da verfertigt hatte. Sonst trank er sehr mäßig. Wenn er um 12 Uhr zu Mittag gespeist hatte, aß er sehr wenig zu Nacht, etwas Salat und Fische, aber zarte Fische, als Trillen, Zungen und dergleichen. Hatte er später gegessen, so genoß er bloß ein Spitzglas Wein mit ein wenig Brot. Bei der Tafel war er sehr munter und machte sehr gut die Honneurs derselben, bediente alle gern und ohne Förmlichkeit sowohl auf dem Lande als unter seiner Familie, die zusammen speiste. Philipp Hackert war oft dabei zugegen; denn wenn der König mit ihm von seinen Sachen gesprochen hatte und manchmal hinzusetzte: „Ich werde bei der Tafel Euch das übrige sagen", so trat er alsdann an den Stuhl des Königs, und dieser sprach mit ihm. Es war eine Freude, anzusehen, wie er unter seinen Kindern als ein guter Hausvater saß.

Zufällige Einkünfte.

In Caserta kam ein Pächter, welcher Jesuitengüter für 12,000 Ducati in Pacht hatte, erwartete den König an der Türe bei den Gardes du Corps und sagte: „Ew. Majestät, ich bin der Pächter. Der Hagel hat dieses Jahr alle Frucht zuschanden geschlagen, so daß es eine Unmöglichkeit ist, die völlige Pacht zu zahlen. Die Giunta[1] der Jesuitengüter will nichts nachlassen, also bitte ich Ew. Majestät, mir die Gnade zu erzeigen, sonst bin ich völlig zugrunde gerichtet. Ich habe hier 6000 Ducati, die will ich geben. Das mehrste davon ist erspart

[1] Verwaltung.

von verschiedenen Jahren her; denn in diesem ziehe ich aus dem Gute nicht 2000 Ducati." Der König sah dem Mann sehr genau ins Gesicht; es schien ein guter, ehrlicher Mann zu sein. Der König frug ihn: „Habt Ihr die 6000 Dukaten bei Euch?" Er antwortete: „Ja!" — „Kommt herein!" In der Antichambre nahm der König das Geld und sagte: „Das ist das erste Geld, was ich in vielen Jahren Einkünfte von den Jesuitengütern sehe. Ich werde Euch ein Billett geben, daß Ihr uns die Pacht bezahlt habt." — In Neapel kann keine gültige Bezahlung geschehen als durch die Bankzettel, welche man Polizza di Banco nennt, wo man bloß hinten drauf schreibt, daß man dem N. N. für das die Summe bezahlt habe.

Sonderbare Audienz.

Einen Abend kam ein sizilianischer Priester zum König zur öffentlichen Audienz. Nach spanischem Hofgebrauch muß er sich bei dem Türsteher melden und sagen, was sein Verlangen in der Audienz ist. Dieses wird aufgeschrieben und dem König vorgelegt. Die der König nicht haben will, werden ausgestrichen. Der König steht vor einem Tische und erwidert kein Wort. Vor der Türe stehen zwei Gardes du Corps, in dem Zimmer gleichfalls zwei. So wird einer nach dem andern vor den König geführt, und jeder küßt zuerst mit Kniebeugen demselben die Hand. Nun hatte der König vom Kaiser Leopold einen Hund geschenkt bekommen, den sie in der Festung Belgrad bei dem kommandierenden Bassa gefunden hatten. Der Hund war sehr groß und schön, zahm wie ein Lamm und daher beständig in den Zimmern des Königs. Er wurde gut gehalten, wie aber Hunde sind, die nie satt genug haben, wenn sie Speisen riechen. Der Priester sprach zum König eines Prozesses halber, den er rechtmäßig seit vielen Jahren führte, und der nie zu Ende kam. Während derselbe sprach, war der Hund immer mit der Nase an seiner Tasche und ließ ihm keine Ruhe zum Sprechen. Der König sagte zum Priester: „Ihr müßt Fleisch oder Braten in der Tasche haben; wenn Ihr's dem Hunde nicht gebt, so läßt er Euch keine Ruhe zum Sprechen." Der arme Priester sagte zum

König: „Ich habe eine gebratene Salsicia in der Tasche, das ist mein Abendessen. Zu Fuß bin ich zwei Posten von Neapel gekommen, zu Fuß gehe ich die Nacht zurück nach Neapel; denn ich habe kein Geld, hier Nachtlager zu bezahlen." — Der König sagte ihm: „Gebt's dem Hund." Nachdem er dem König alles gesagt und seine Bittschrift überreicht hatte, befahl ihm dieser, im Vorzimmer zu warten, bis die Audienz zu Ende wäre. Da sie zu Ende war, ließ ihm der König durch seinen Kammerdiener eine Rolle von 100 Unzen in Gold geben und ihm sagen: dieses wäre, damit er zu leben hätte; sein Prozeß sollte bald geendigt sein. Wirklich hatte der König solche strenge Befehle an die Gerichte erteilen lassen, daß der Priester in wenigen Monaten seinen Prozeß gewann. Als er zum König kam und sich für die Gnade bedankte, so war der Hund wieder da. Der König sagte: „Jetzt werdet Ihr wohl nicht mehr eine Salsicia in der Tasche haben für den Bassa." So hieß der Hund. „Nein", sagte der Priester, „ich bin auch nicht zu Fuß gekommen. Durch den gewonnenen Prozeß und durch die Gnade Ihro Majestät habe ich ein ansehnliches Vermögen für mich und meine Neffen rechtmäßig erhalten."

Hofintrige und Fasaneneier.

Im Jahre 1787 wurde eine gewisse Intrige zwischen dem spanischen Hofe und der Prinzessin Jaci, der Sekretarie des Ministers Marchese Sambucca und vielen andern, die darein verwickelt waren, entdeckt. Der Speditore, der als Küchenwagen täglich von Caserta um 11 Uhr nach Neapel fuhr und im Sommer um 8 Uhr von da wieder zurückging, war unschuldigerweise der Träger dieser Briefe. Viele bei Hofe bedienten sich dieser Gelegenheit, um nicht ihre Briefe durch den gewöhnlichen königlichen Kurier zu schicken, der täglich nach Neapel des Abends um 9 Uhr abging und des Morgens um 11 Uhr zurück nach Caserta kam. Da man entdeckt hatte, daß der Speditore allemal, wenn die Briefe aus Spanien angekommen waren, eine kleine Schatulle mit sich führte, wozu die Verbündeten in Caserta den Schlüssel hatten und die Prinzessin Jaci als Oberhaupt desgleichen, so wurde einen Abend der unschuldige Spedi-

tore, als er Capo de Chino vorbeigefahren war, bei einer Taverne, wo er gemeiniglich seine Pferde ruhen ließ und ein Glas Wein trank, mit großer Solennität durch einen Dragonerobristleutnant und zwanzig Mann arretiert. Der Obristleutnant bemächtigte sich sogleich der Schatulle und aller Briefe, die der Speditore bei sich hatte, fuhr schnell nach Caserta und brachte alles zum König. Der Speditore wurde durch einen Dragoneroffizier nach Caserta geführt. Sobald die Briefe angelangt waren, setzte sich der König mit der Königin und dem Minister Acton, um sie zu lesen. Nachdem die interessantesten Briefe gelesen waren, las man auch die gemeinen, von Kammeristinnen, ihren Dienerinnen und andern Leuten bei Hofe, die, weil Liebesintrigen und dergleichen Sachen darin standen, nicht gern die Briefe mit dem königlichen Kurier gehen ließen. Endlich fiel dem König ein Brief in die Hand, der an die deutsche Köchin der Königin geschrieben war, bei der ihre Freundin in Neapel anfragte, ob die Fasaneneier müßten länger gebrütet werden als die Hühnereier. Die Glucke hätte schon 20 Tage auf den Eiern gesessen, und noch wäre keins ausgekommen; sie wolle also genaue Nachricht darüber haben. Der König ward sehr aufgebracht über die Köchin und sagte: „Was! man stiehlt mir auf solche Weise die Eier?" Die Königin, die viele Geistesgegenwart hat, sagte, um die Köchin zu retten, sie hätte ihr befohlen, die Eier zu nehmen und sie nach Neapel zu schicken. Sie wollte die jungen Fasanen in den Vogelhäusern im Francavillischen Garten zum Vergnügen der Kinder aufziehen lassen. Der König war hitzig und sagte: „Du mischest dich auch in meine Jagden? Das will ich nicht!" Damit stand er auf und sagte: „Ich will keinen Brief mehr hier lesen, um nicht neuen Verdruß noch heute abend zu erleben, leset die übrigen", und ging zum Billard. Die Passion zur Jagd ging so weit, daß des Morgens die Köchin mit dem König ins Boschetto gehen mußte, um zu zeigen, wo sie die Eier genommen hätte; die denn auf ihr rotwelsches Italienisch dem König noch dazu viel Unschickliches sagte, daß er so viel Aufsehen von 20 Fasaneneiern mache. Nachdem diese Hauptaffäre vorbei war, so ging der König in den Rat, wo alsdann die Strafen der Verbrecher dekretiert wurden. Don

Dominico Spinelli, der die Gesandten einführte und sich an die 3000 Duc. jährlich stand, wurde nach Messina auf die Festung geschickt. Marchese Sambucca ward abgesetzt, behielt seinen ganzen Gehalt und zog sich nach Palermo zurück. Viele andere kamen zeitlebens auf die Festungen, und geringere verloren ihren Posten, so daß sie in Neapel als Bettler leben mußten.

Vertrauen.

Philipp Hackert stand bei dem König in sehr großem Kredit, weil er offen und freimütig seine Meinung sagte, wenn er gefragt wurde, und übrigens sich nie in Hofintrigen einmischte. Wenn der König etwas verlangte, so machte er keine Schwierigkeiten, sondern sagte sogleich: „Ew. Majestät, es ist gut, dieses kann gemacht werden." So glaubte der König fest, daß er selbst die Sache erdacht habe. Dies gefiel dem König. Öfters kam Hackert einige Tage darauf und sagte: „Wenn Ew. Maj. es erlauben, so habe ich gedacht, noch dieses hinzuzufügen." Es gefiel dem König, und er sagte: „Machet, wie Ihr's gut findet." Dies geschah. Wenn die Sache fertig war, so hatte der König einen außerordentlichen Gefallen und sagte: „Das ist meine Idee gewesen; Hackert hat alles approbiert und, wie ihr sehet, sehr gut ausgeführt." Die erste Idee des Königs blieb immer; es wurde aber oft so viel hinzugesetzt, daß man sie suchen mußte. Der König sagte oft: „Wenn ich etwas befehle, das gemacht werden soll, so habt ihr immer tausend Schwierigkeiten, die mir unangenehm sind. Der einzige, den ich habe, ist Hackert; er hat nie Schwierigkeiten, und sehet, wie alles so gut und solide gemacht ist und noch dazu sehr geschwind. Ehe ihr mit der Sache fertig werdet, ist mir schon alle Lust vergangen."

Die Giunta.[1]

Eines Nachmittags kam Hackert nach Belvedere di S. Leocio. Indem er durch den Korridor ging, hörte er den König sehr laut sprechen und schelten. Es war mit dem Fiskal von Caserta, der

[1] Städtische Verwaltung.

halb taub war und gemeiniglich mit unangenehmen Sachen kam. Nachdem der König ihm viel Hartes gesagt hatte über sein und der ganzen Giunta Betragen, fuhr er fort: „Sehet, ich habe hier an die 100,000 Ducati verbaut. Alles ist so gut geraten, daß ich täglich Vergnügen habe, es zu sehen, und lieber hier wohne als irgend anderswo. Wenn ich während dieser Arbeit nur einmal wäre beunruhigt worden. Alles ist still seinen ordentlichen Gang gegangen und ist gut geraten. Ich habe keinen gebraucht als Collicini, den Architekt, und Hackert. Alle Rechnungen sind bezahlt; ein jeder ist zufrieden. Nie habe ich einen Rekurs gehabt; alles ist in Ruhe und Zufriedenheit von allen Seiten zugegangen. Mit eurer verdammten Giunta bin ich täglich inquietiert. Niemand ist zufrieden; beständig habe ich Rekurs von Arbeitern, das Geld wird ausgegeben, und wenig oder nichts wird gemacht. Also muß ich glauben, daß ihr alle Betrüger seid." Damit wurde der Fiskal abgefertigt. Philipp Hackert wartete ein wenig, bis dem König die Hitze vorüberginge, ehe er sich sehen ließ. Der König ist sehr sanguinisch, es vergeht ihm bald. Wie Philipp Hackert kam, war der König wie gewöhnlich freundlich, konnte aber doch nicht lassen zu sagen: „Ich bin immer mit Verdruß von der Giunta in Caserta geplagt. Ihr werdet wohl die Szene gehört haben, die ich mit dem Fiskal hatte; weil er taub ist, so muß ich schreien. Wenn ich allein mache, so geht alles gut; wenn aber die verdammten Giunten dazwischen kommen, so wird alles verdorben. Wollte Gott, ich könnte alles allein machen!" — Dies ist wahr. Wenn der König allein dirigiert, so geht es gut, denn er kennt seine Leute und wählet einen jeden, wozu er fähig ist, und läßt es wenigen Personen in Händen, denen er auch alle Autorität gibt.

Faktotum.

Der König war so gewohnt, Philipp Hackert bei sich zu haben, daß beinahe kein Tag vorbeiging, wo er ihn nicht brauchte. Es waren verschiedene Sachen; wenn sie die Personen, die er um sich hatte, nicht machen konnten, sagte er gleich: „Bringt es zum Hackert." Wenn etwas zuschanden gerichtet war, so wurde er

gleich gerufen und gefragt, ob die Sache nicht könnte hergestellt und repariert werden. Es geschah gewöhnlich. Öfters sagte Philipp Hackert: „Ew. Maj. haben die Gnade und schicken mir die Sache in mein Quartier, so werden Sie bedient sein." Dies geschah. Öfters hatte der König die Sache schon in einigen Stunden fertig wieder zurück, welches ihm sehr gefiel. Zum Beispiel, der König hatte sich zwei Argandische[1] Lampen von vergoldeter Bronze aus Paris kommen lassen. Weil sie an Hackert adressiert waren, so zeigte dieser dem Aufseher darüber, sie alle Abend anzuzünden, wie er den Docht einmachen sollte, auf welche Weise er sie täglich putzen müßte u. s. w. Die Dochte dauerten den ganzen Winter; den Sommer durch blieben die Lampen in Caserta, ohne vorher rein gemacht zu werden. Da der König im Oktober wieder nach Caserta kam, so war der Docht zu Ende. Des Morgens machte der König selbst den Docht ein, die Lampen wollten nicht brennen; der König beschmutzte sich so sehr mit dem stinkenden Öle wie auch sein Kammerherr, daß er endlich sagte: „Bringt sie zum Hackert, der wird gleich wissen, woran es fehlt." Der Fehler war, daß sie unrein und voller Grünspan waren, weil das Öl die Bronze anfrißt. Er ließ sie mit kochendem Wasser rein machen und zeigte dem Manne zum zweitenmal die Methode, sie anzuzünden und rein zu halten. So brannten seine Lampen wieder so gut wie vorher. Bei der Königin war es desgleichen: es wurde zu Hackert geschickt, wenn man dieses oder jenes fragen oder haben wollte.

Farnesische Verlassenschaft.

Philipp Hackert war öfters in Streit mit dem König wegen des eigenen königlichen Interesses. Dieser Herr hatte das Prinzip, alles durchzusetzen und sich nie ein Dementi zu geben; und so zog sich die Sache öfters in die Länge. Am Ende von allen Verhandlungen und Beratungen kam der König immer auf seinen Punkt, auf seine Meinung zurück und behielt immer recht,

[1] Rundbrenner mit doppeltem Luftzug; eine Erfindung des Technikers Aimé Argand (1755—1803).

wie es natürlich ist, wenn ein König streitet. Die erste Differenz, welche Philipp Hackert mit dem König hatte, war von Rom aus im Jahr 1787, als er mit dem Ritter Venuti[1] hingeschickt war, die Farnesischen Statuen nach Neapel zu bringen. Jemand hatte dem König eingeredet, daß viele mittelmäßige darunter seien; diese könnte man in Rom verkaufen und das Geld zur Restauration der guten anwenden. Der Ritter Venuti hatte dem Bildhauer Carlo Albacini, der der beste Restaurateur der Statuen war, verschiedene vorher zu restaurieren gegeben mit wörtlicher Genehmhaltung des Königs. Da aber Venuti und Philipp Hackert förmlich mit Kabinettsordre durch den Minister die Kommission bekamen, so nahm die Sache ihren ordentlichen Gang durch die Staatskanzlei Casa Reale[2]. Als sie beide in Rom waren, hatte Albacini die Flora Farnese, eine Venus und viele andre mehr restauriert. Diese wurden durch einen andern Bildhauer, Sposini, durch Jenkins[3], der ein Händler war und vieles hatte restaurieren lassen, in Beisein des Rats Reiffenstein und der Angelika Kauffmann geschätzt, damit alles unparteiisch zuginge. Die Rechnung der Restauration belief sich auf 1200 Scudi Romani. Venuti und Philipp Hackert verlangten das Geld für den Albacini durch den gewöhnlichen Gang der Secretarie di Casa Reale. Da es dem Könige im Rat vorgelegt wurde, so antwortete er: „Venuti und Hackert können die schlechten Statuen verkaufen und mit dem Gelde die Restauration des Albacini bezahlen." Der Befehl kam durch den Minister wie gewöhnlich an beide. Venuti war gleich bereit, ihn auszuführen, Hackert ganz und gar nicht, sondern er stellte demselben vor, welche Eifersucht und Neid es erregen müsse, daß zwei Fremde, ein Toskaner und ein Preuße, die wichtige Kommission hätten, und daß es in der Folge Verleumdungen und große Übel für beide nach sich ziehen könnte. Es wurde hin und her über die Sache weitläufig geschrieben. Zum drittenmal schrieb Hackert: daß Se. Majestät Herr wären, so viel Statuen zu verkaufen, als Ihnen beliebte, daß er aber keinen Finger groß

[1] Venuti, Maler und Kunstkenner. — [2] Des königlichen Hauses. — [3] Thomas Jenkins (1722—97), ursprünglich als Maler nach Rom gekommen, dann Bankier, endlich Kunsthändler; vgl. Bd. 14, S. 45 dieser Ausgabe.

Marmor von des Königs Eigentum in seinem Leben verkaufen würde; wenn also Ihro Majestät verkaufen wollten, so möchten Sie die Statuen nach Neapel kommen und sie dort unter Ihren Augen verkaufen lassen. Als der Marchese Caraccioli, der Minister von Casa Reale war, dieses dem Könige im Rat vorlegte, so antwortete er: „Schicket gleich die 1200 Scudi nach Rom, daß Albacini bezahlt werde; denn mit Hackert richten wir nichts aus. Was er einmal gesagt hat, dabei bleibt er; er ist ein Preuße, und ich sehe jetzt vollkommen ein, daß er recht hat." — Als Philipp Hackert nach Neapel zurückkam, wollte der Minister Caraccioli eine Erklärung darüber haben; denn er war ganz neu in sein Amt von Sizilien, wo er Vizekönig war, zurückgekommen. Hackert, der seit vielen Jahren ein Freund von ihm war, erläuterte ihm sogleich die Sache. Er verwunderte sich, wie man hätte auf ihr bestehen können, da sie so ungereimt war. Wenige Monate darauf kam Venuti in einen Prozeß mit dem König wegen der Statue des Caligula, die bei Minturnä am Garigliano gefunden war, welcher ihm viel Geld kostete, den er aber zuletzt gewann. Da gingen ihm die Augen auf, und er sah ein, in welcher Gefahr sie beide gewesen wären, wenn sie von des Königs Statuen verkauft hätten. Es war kein Katalog noch Verzeichnis von keiner Statue; täglich wurden in den Orti Farnesiani, in der Villa Madama[1] unter Schutt und Steinen gute Sachen gefunden. Wenn beide nicht ehrlich handelten, so konnten sie sich bei dem Verkauf viele tausend Scudi machen. Es waren über 900 Statuen und Büsten nebst Fragmenten vom Torso u. a. m.

Gemälderestauration.

Philipp Hackert kam einige Monate darauf in einen neuen Streit mit dem König. Als Hackert den Andres als den berühmtesten und besten Gemälderestaurateur nach Neapel hatte kommen lassen auf Befehl des Königs, so schlug er dem Könige vor, diesen in seinem großen Studium zu Caserta unter den

[1] Orti Farnesiani: Farnesische Gärten auf dem palatinischen Hügel. Villa Madama: vgl. Bd. 22, S. 342 dieser Ausgabe.

Augen Sr. Majestät die ersten Proben seiner Kunst ablegen zu lassen, wozu er folgende Gemälde von der Galerie in Capo di Monte[1] anriet: 1) die Danae von Tizian; 2) die Pietà von Annibal Carracci[2]; 3) eine Heilige Familie von Schidone[3]; 4) die Madonna del Gatto von Giulio Romano[4], welches unter dem Namen eines Raffaels bekannt ist. Alles genehmigte der König und fügte noch hinzu die Abnehmung Christi von Ribera[5], Spagnoletto genannt, bei den Kartäusern zu S. Martino[6] in Neapel, welches von einem neapolitanischen Schmierer ganz übermalt war und Anlaß gab, daß Andres berufen wurde. Der König sagte: „Ich will selbst sehen, wie Andres das Übermalte abnimmt." Alles geschah. Der König sah in Caserta die Gemälde, in welchem Zustande sie waren, und kam wenigstens einmal die Woche zu Philipp Hackert und Andres. Die Operation ward sehr zur Zufriedenheit des Königs und aller wahren Kunstkenner gemacht. Als die Gemälde fertig waren, ließ sie der König in Neapel in seinem Vorzimmer zur Schau ausstellen und freute sich der Acquisition, die er an Andres gemacht hatte. Dieser bekam jährlich 600 Ducati Gehalt als Inspektor der Galerie von Capo di Monte, und 600 Ducati jährlich für die Restauration, bis alle Gemälde fertig sein würden, doch mit dem Beding, zwei Schüler zu halten, Neapolitaner, und ihnen die Kunst zu lehren, denen der König einem jeden 12 Ducati monatlich zu ihrem Unterhalt aussetzte.

Kartause.

Nachdem die Gemälde in Neapel genug gesehen waren, so befahl der König, sie wieder nach Capo di Monte zu bringen. Ob er gleich den Kartäusern von S. Martino schriftlich versprochen hatte, ihnen ihr Gemälde von Ribera, welches das Altarblatt war in der Kapelle des Schatzes und der heiligen

[1] Capo di Monte, königliches Schloß auf dem Hügel oberhalb Neapels. Die Gemäldegalerie ist später großenteils in das Museo Nazionale (früher Borbonico) übergeführt worden. — [2] Vgl. unten, S. 101, und Bd. 22 dieser Ausgabe, S. 341, Anm. 2. — [3] Bartolommeo Schidone (1580—1615), Schüler der Carracci. — [4] Vgl. unten, S. 232. — [5] Giuseppe de Ribera (1588—1656), einer der bedeutendsten Vertreter des Naturalismus in der neapolitanischen Schule. — [6] Auf dem Hügel von San Elmo.

Reliquien, wiederzugeben, so schickte doch der Majordomo maggiore, Oberkammerherr, Prinz Belmonte Pignatelli, das Gemälde mit auf Capo di Monte und sagte zum König: es wäre besser in der Galerie als bei den Klostergeistlichen. Da Philipp Hackert zur Restauration Gelegenheit gegeben hatte, so war es natürlich, daß der Pater Prior von der Kartause sich sogleich an ihn wendete. Derselbe war sehr verlegen, daß die Kartause unter seiner Verwaltung ein Altarblatt aus der schönsten und reichsten Kapelle verlieren sollte. Philipp Hackert beruhigte ihn soviel wie möglich, sagte ihm: er möchte ein kurzes Memorial an den König aufsetzen und zu keinem Menschen davon sprechen, so als wenn nichts geschehen wäre; ja, er möchte sogar nicht einmal zu ihm kommen, damit man nichts merkte, und versprach ihm, daß die Kartause das Gemälde wieder haben sollte; nur Zeit und Geduld bedürfte es, denn die Sache war etwas schwer. Philipp Hackert klopfte gelegentlich bei dem König an und sprach von dem Gemälde. Der König war gegen die Kartäuser aufgebracht; Hackert sah also, daß es nicht Zeit war, davon weiter zu sprechen. Er erhielt darauf vom König einen besondern Auftrag, nach Capo di Monte zu gehen, und kam des Abends wieder nach Caserta zurück. Er fand den König sehr aufgeräumt, weil er eine große und gute Jagd gemacht hatte. Der Bericht, den er ihm über seine Kommission erstattete, war angenehm. Hackert sagte: „Ich habe zum erstenmal das Gemälde der Kartäuser von Ribera heute in Capo di Monte gesehen.“ Der König sagte: „Nicht wahr, es ist schön?“ Hackert erwiderte sogleich: „Um Vergebung! Ew. Majestät, es macht einen schlechten Effekt, so daß, wenn ich nicht versichert wäre, daß es das wahre Bild ist, ich es nicht geglaubt hätte. Erlauben Ew. Maj., das ist kein Gemälde für eine Galerie. Erstlich hat es Ribera für den Platz des Altars und die Kapelle gemalt; er hat die Verkürzung des Leichnams Christi in den Punkt der Perspektive gesetzt, daß es richtig für den Platz berechnet ist. Hängt das Bild nicht auf seinem wahren Punkt, so wird es nie einen guten Effekt machen. Ferner ist es kein Sujet für eine Galerie, sondern für eine Kapelle, wo ein jeder seine Andacht verrichtet. Überhaupt scheint es unbillig, daß die Kartäuser ein Hauptbild

aus ihrer Kirche verlieren, da die Kartause sozusagen eine eigene Galerie von auserlesenen Gemälden ausmacht, nicht allein die Kirche, sondern auch das große Appartement des Priors, welches voll herrlicher Sachen ist, wie es Ew. Majestät gesehen haben." Der König antwortete sogleich: „Ihr habt mich völlig überredet. Eure Gründe sind richtig, Ihr habt vollkommen recht. Man hätte mich hier leicht einen übeln Schritt tun lassen." Als Hackert dem König das Memorial geben wollte, sagte er: „Gebt es dem Minister Marchese Caraccioli, daß er es im nächsten Rat vorträgt; die Sache ist gemacht." Im nächsten Rat wurde der Befehl an Herrn Andres gegeben, den Kartäusern ihr Gemälde wieder zuzustellen. Der König erließ den Mönchen die Restaurationskosten, welche 400 Ducati betrugen. Der Prior, aus Freude, sein Altarblatt wieder zu haben, verehrte den Kustoden von Capo di Monte 10 Unzen in Golde. Das Gemälde wurde erst an seinen Platz mit großer Solennität gestellt, als Hackert im Karneval nach Neapel kam. Die Patres gaben ein prächtiges Mittagmahl, wozu die berühmtesten Künstler, Andres und Ignatius Andres, sein Sohn, Marchese Vivenzio, viele andere Kavaliere und Liebhaber der Kunst eingeladen waren, dazu der P. Prior nebst drei Prokuratoren des Ordens, so daß es eine Tafel von 40 Personen gab, die sehr munter und lustig war. Nach der Tafel wurde das Bild mit vielen Zeremonien an seinen gehörigen Platz gestellt unter vielen Viva il Rè. Die Freude der Geistlichen war so groß, daß sie Hackert ein Geschenk zu machen gedachten und ihn deshalb durch ihren Advokaten Don Giovanni Riccardi sondieren ließen. Philipp Hackert als ein Fremder im Dienste des Königs hatte es sich zum Gesetz gemacht, von keinem Menschen, er sei, wer er wolle, in Königs Dienst nicht eine Feige anzunehmen, welches in Italien eine sehr geringe Sache ist. Der P. Prior kam selbst zu ihm und bat ihn, doch etwas anzunehmen. Er war aber unbeweglich und sagte: „So oft ich die Kartause und Sie, P. Prior, besuche, so geben Sie mir eine Pagnotte, wie Sie den Armen mitteilen." (Die Kartäuser haben das beste, feinste und wohlgebackenes Brot.) Dieses geschah, so oft er sie besuchte; denn sie hatten schöne Gemälde und die schönste Aussicht vom Meerbusen von

Neapel. Die Geistlichen sind bis ans Ende sehr erkenntlich gewesen. Wo sie Hackert sahen, wußten sie nicht, was sie aus Dankbarkeit alles für ihn tun sollten, besonders auf dem Lande, wo sie ihre Granai[1] hatten, wo gewöhnlich ein Priester und ein Laie wohnt. Der Prinz Belmonte Pignatelli wollte sich an den Geistlichen rächen. Er wohnte in einem Palast in Neapel, der ihnen gehörte, und hatte in sechs Jahren keine Hausmiete bezahlt. Sie verklagten ihn bei Gericht; der Prinz mußte bezahlen; es waren einige tausend Ducati. —

Philipp Hackert hatte sozusagen ein Gelübde getan, nie mehr Fastenspeise bei den Kartäusern zu essen. Sie bereiten ihre Fische so wohl, daß, dem Geschmack nach, man glauben sollte, es wäre Fleisch, besonders in Neapel, wo ein Überfluß von raren und köstlichen Fischen ist. Allein diese Speisen, so lecker sie sind, werden für einen, der daran nicht gewöhnt ist, höchst unverdaulich.

Malerbeschwerden.

Einen Nachmittag kam der Miniaturmaler Ram nebst andern sieben neapolitanischen Malern zu Hackert nach Caserta, um sich Rat zu holen. Sie wollten alle zum König gehen mit einer Bittschrift, daß sie in der Galerie von Capo di Monte fortfahren dürften zu kopieren, welches mit einemmal verboten war. Die Ursache des Verbotes war diese: man hatte den unsinnigen Plan gemacht, die ganze Galerie stechen zu lassen. Deswegen ließ man den bekannten Porporati aus Turin kommen, der schon alt[2] und halb blind war, wie er es auch leider wenige Jahre darauf ganz wurde. Hackert wußte nichts von der Sache, weil er sich nie mit den Leuten abgab. Also hatte der Zeichner vorgewendet, daß wenn der König fernerhin allen die Erlaubnis zum Kopieren gäbe, so könnte man anderswo die Bilder stechen. Der eigentliche Grund aber war, daß der Zeichner ganz allein das Vorrecht haben wollte. Philipp Hackert hielt die acht Maler zurück, beredete sie, daß Ram allein, den der König

[1] Granai: Kornmagazine. — [2] Porporati lebte von 1740 bis 1816, war also 1789 noch nicht alt; in Neapel brachte er vier Jahre zu.

kannte, demselben an der Treppe oben das Memorial geben möchte, mit ihm sprechen und sich auf Hackert berufen sollte, der es Sr. Maj. deutlicher erklären würde, daß die Sache unbillig wäre. Weil schon die Revolution in Frankreich angefangen hatte, so wollte Hackert nicht, daß sie alle gingen. Ram sprach den König; dieser hörte ihn geduldig an und gab zur Antwort, daß die Sache, wenn sie nicht billig wäre, sollte abgeändert werden. Einige Tage darauf ging Philipp Hackert des Morgens um sieben Uhr zum König. Nachdem er ihm von andern Sachen gesprochen hatte, brachte er die Rede auf Ram und stellte Sr. Maj. die Sache deutlich vor. Der König war hartnäckig und bestand darauf. Endlich sagte er zu ihm: „Ew. Maj., es sind acht Maler gestern bei mir gewesen, die dasselbe Anliegen haben. Sie sind von mir abgehalten, um Ew. Maj. in diesen Zeiten nicht zu erschrecken. (Der König sagte sogleich: „Ich danke Euch für Eure Vorsicht.") Es sind noch über dreißig Maler in Neapel, die Weib und Kinder haben und sich ganz allein von Kopien ernähren. Diese Menschen sind in Verzweiflung, drohen dem Sekretär und dem Zeichner den Tod. Ew. Maj. sind übel von der Beschaffenheit der ganzen Sache berichtet. Erstlich, daß die ganze Galerie gestochen werde, dazu gehören so viele Jahre, und wenn Ew. Maj. auch noch zehn Kupferstecher kommen lassen. Porporati hat an einer Platte über zwei Jahre gearbeitet; Wilhelm Morghen[1] ist noch weit zurück mit der seinigen. Welcher Partikulier kann solche Werke unternehmen, wozu so viele Tausende Fonds gehören? Ein Monarch kann ein Werk von der Natur schwerlich ausführen, wenn er nicht Millionen anwenden will und kann. Wo will man die Kupferstecher hernehmen? Wenn es jemanden einfallen sollte, einige Bilder von Capo di Monte zu stechen, so sind schon so viele tausend gute und mittelmäßige Kopien in der Welt, daß er nicht nötig hat, erst neue machen zu lassen. Außerdem, so sind viele Gemälde repetiert, finden sich in Frankreich und in andern Galerien Italiens. Deswegen also den armen Kopisten das Brot zu nehmen und die jungen angehenden Künstler der

[1] Bruder des Raffael Morghen, vgl. unten, S. 189.

Gelegenheit zu berauben, in der Galerie zu studieren — Ew. Maj. sehen selbst ein, daß dies der Kunst und dem Publikum schädlich ist. Überhaupt ist die Bildergalerie eine öffentliche Sache, die dem Staate gehört, wo ein jeder das Recht haben muß, zu studieren wie in einer öffentlichen Bibliothek. Ew. Maj. als Souverän können es verbieten; ich finde es höchst unbillig und ungerecht." — Der König sagte: „Bewahre mich Gott, daß ich etwas Ungerechtes tun sollte! Ich bin jetzt ganz anders von der Sache unterrichtet. Ich bitte Euch, den Ram vors erste durch ein Billett wissen zu lassen, daß er allen Malern sage, sie sollen ruhig sein; die Sache soll in wenig Tagen abgeändert werden. Morgen kommt Marchese di Marco nach Caserta zum Rat. Gehet gleich nachmittag vor dem Rat zu ihm in meinem Namen, erklärt ihm deutlich die Sache, wie Ihr's mir getan habt." — Marchese di Marco war ein Advokat, ein vernünftiger und biliger Minister, der aber von der Kunst kein Wort verstand. Nachdem er alles deutlich vernommen hatte, sagte er: er habe von dem allen nichts gewußt; Don Ciccio Danielle, der viel Prätension auf Kunstkenntnis machte und nichts davon verstand, habe ihm dies als die beste Unternehmung für den Staat so vorgelegt, und es täte ihm leid, daß es geschehen sei. Philipp Hackert erwiderte: „Wenn Ew. Exzellenz verlangen, so will ich Ihnen alles schriftlich geben." Er fand es nicht nötig. Denselben Abend ward der Rat gehalten, worin die Sache mit vorkam. Zwei Tage darauf kam der königliche Befehl, daß ein jeder nach Belieben wie vorher auf Capo di Monte studieren und kopieren könne.

Projektmacher.

Der König sieht gemeiniglich eine Sache erst für klein an. Die Schelme, die dies wissen, machen den Plan immer auf die Weise, als ob der König viel dabei gewinnen könnte; am Ende verliert er jedesmal und ist schändlich betrogen. Philipp Hackert hat sich bei verschiedenen Gelegenheiten, wenn ihn der König fragte, die Freiheit genommen, ihm zu sagen, daß es nicht für einen Monarchen sei, solche Dinge zu unternehmen, wovon ein Partikulier wohl Vorteil ziehen könne, weil er selbst eingreife

und mit wenigen Personen das Geschäft betreibe; der König aber werde nie Vorteil davon ziehen wegen der vielen angestellten Leute und ihrer Besoldungen. Der König begriff es sehr gut; allein die kleine Gewinnsucht verleitete ihn doch, öfters denjenigen Gehör zu geben, welche den besten Plan gemacht hatten, ihn zu betrügen, welches leider in Neapel nur zu oft geschieht. Wenn er endlich nach verschiedenen Jahren seinen Schaden einsah, so fiel das Werk mit einmal über den Haufen.

Papiermühle.

Philipp und Georg Hackert, als sie in des Königs Dienste traten, hatten unter andern Bedingungen auch die, daß sie eine Papiermühle errichteten, die das Papier zur Kupferstichdruckerei lieferte, damit es sowohl für sie als die königliche Druckerei nicht mehr von auswärts kommen durfte. Gleich anfänglich fanden sich viele Verhinderungen. Denn sobald das Papier im Lande gemacht wurde, so sahen die Schurken wohl ein, daß der Unterschleif aufhörte. Der erste Schritt geschah von dem Kaufmann, der zeither das Papier aus der Fremde kommen ließ, daß er sogleich eine Bank-Polizza von 1200 Dukaten anbot, wenn man das Werk wollte fallen lassen. Der Direktor der königlichen Druckerei war gleichfalls dagegen. Minister Acton, der die Landkarten u. s. w. stechen ließ, wollte Papier zum Drucken haben. Da Philipp Hackert ihn öfter sah und wöchentlich wenigstens einmal bei ihm speiste, so kam die Rede auch auf das Papier. Endlich fand sich in Trajetto ein reicher Mann, Don Stefano Merola, der eine Papiermühle hatte, wo sehr mittelmäßig Papier gemacht wurde; dieser wollte sich wegen seiner Kinder bei dem Hofe Verdienst verschaffen und unternahm daher das Werk. Nach und nach, in Zeit von sechs Monaten, wurde das Papier zur Vollkommenheit gebracht. Georg ließ auf dasselbe seine Platten drucken. Der Direktor der königlichen Druckerei fand es voller Fehler und wollte nicht darauf drucken lassen, weil er den König nicht dabei betrügen konnte. Die Brüder Hackert brauchten alle Vorsicht bei der Sache, ließen von jeder Art des Papiers, welches die königliche Druckerei gemeiniglich braucht,

einen Bogen zur Probe geben, wobei der Direktor mit eigener Hand den Preis aufschrieb. Nach vielem Gefechte kam der König unverhofft zu beiden Brüdern in Neapel. Nachdem er oben bei Philipp alles gesehen hatte, ging er ins Studium zu Georg, um zu sehen, was er und seine Schüler machten. An ebendem Tage war ein Frachtwagen von Trajetto mit Papier für die Kupferdruckerei der Gebrüder angekommen. Es stand auf Brettern an der Erde in großen Stößen da. Der König, der gewohnt war, alles genau zu sehen und zu wissen, fragte sogleich, wozu die große Menge Papier dienen sollte. Die Antwort war sehr kurz: „Zu unsern Kupferplatten haben wir es von Trajetto kommen lassen." — „Was!" sagte der König, „von des Stefano Merola Papier?" — „Ja! Ew. Maj." — „Wie ist es möglich, daß ihr so viel Papier kommen lasset? denn heute früh ist der Direktor Carcani bei mir gewesen und hat mir versichert, daß es nichts taugt. Er hat mir einen Bogen ohne Druck und einen mit Druck gezeigt; ich fand wirklich, daß das Papier schlecht ist." Der König zog gleich einen Bogen mitten aus dem Stoß heraus, betrachtete ihn gegen das Licht und sagte: „Ich sehe, daß es egal ist und ohne Knoten." Er betrachtete es platt und sagte: „Es ist rein, weiß und schön." Man zeigte dem Könige aus jedem Stoß einen Bogen; es war alles gut. Georg sagte: „Wenn es nicht gut ist, so muß Merola den Ausschuß zurücknehmen." Der König ward auf das heftigste aufgebracht über den Direktor seiner Druckerei. Georg kam mit den gewöhnlichen Bogen hervor, deren sich die königliche Druckerei bediente, worauf Carcani die Preise und seinen Namen eigenhändig geschrieben hatte. Als der König das schlechte und noch einmal so teure Papier sahe, ward er noch zorniger und sagte: „Carcani ist ein S — —." Endlich besänftigte er sich und sagte: „Morgen früh werde ich die Kerls in Ordnung bringen." Minister Acton war gleichfalls falsch berichtet und sagte zu Philipp: „Das Papier ist noch nicht geraten." Dieser antwortete: „Ew. Exzellenz, es ist gut, und wir lassen darauf drucken." Der Minister kam gleich nach dem Mittagmahl ins Studium zu Philipp und Georg, sah den Betrug ein und bat, sogleich einige Ries zu seinen See- und Landkarten kommen zu lassen, die in

seine Sekretarie gebracht werden mußten. Alsdann machte er damit den Carcani schamrot, und alles wurde nunmehr auf dieses Papier gedruckt, das in der Folge immer besser wurde.

Fortsetzung.

Ungeachtet der Protektion des Königs, der Königin und des Ministers Acton hatte der gute Don Stefano Merola viele Anfechtungen. Man machte ihm den Prozeß und andere Schikanen. Er war aber bei dem König und dem Minister Acton so gut angeschrieben, daß er immer frei kommen durfte. Philipp Hackert ging öfters selbst mit ihm, wenn er den König sprach. Er war ein rechtschaffner Mann, ein wahrer, ehrlicher, gutherziger Neapolitaner, der auch so Neapolitanisch sprach. Alle drei beschützten ihn so, daß alle Anfechtungen immer zu Wasser wurden. Nach acht Jahren, da die Papiermühle in völligem Stande war und alle Verfolgungen endlich aufhörten, so verlangte er etwas vom Hofe, wußte aber nicht eigentlich, was er haben wollte. Philipp Hackert sollte die Sache zustande bringen. Er sagte ihm oft: „Was denken Sie, das Sie wohl haben möchten?“ „Geld“, sagte er, „will ich nicht, aber Ehre.“ Er war zu nichts zu gebrauchen als zu dem, was er mit seiner Papiermühle, Ackerbau u. dgl. leistete. Philipp Hackert war sehr verlegen, weil er nicht wußte, was er vom König für ihn verlangen sollte. Einst sprach er gelegentlich die Königin, und da er gleich voraus bemerkte, Geld verlange er nicht, sagte die Königin: „So wollen wir ihn zum Ritter vom Konstantin-Orden machen.“ Philipp Hackert verbat es, denn es schien ihm nicht am Platz zu sein. Endlich hatte er den Einfall, daß der König des Merola zwölfjährigen Stiefsohn von seiner verstorbenen Frau, welche die Tochter eines Kapitäns gewesen, im adeligen Kadettenhause zu Gaeta, woselbst nur zwölf Kadetten waren, sollte erziehen lassen. Dem Merola gefiel der Einfall; Philipp Hackert schlug es dem Minister Acton vor; nachdem dieser Information von seinem Stand und Geburt genommen hatte, proponierte er es dem König, welches sogleich bewilligt wurde, weil es kein Geld kostete. Eben war eine Stelle vakant geworden, und der Sohn ward im

adeligen Kadettenhause zu Gaeta aufgenommen. Der Vater bekam ein Belobungsschreiben, worin man ihn Don Stefano Merola nannte. Mit diesem Ehrentitel war er vollkommen zufrieden.

Dieser Spagnuolismo[1] ist in Neapel üblich. Wer von der Sekretarie den Titel Don hat, ist wie ein Edelmann angesehen. Der König sagt zu niemanden Don, wenn er nicht aus der Klasse solcher Personen ist. Wenn er mit seinen Kindern spricht, sagt er Don Francesco oder Donna Luisa u. s. w.; sonst bedient er sich des italienischen Ser, welches nicht so viel als Signor ist. So spricht er mit allen, denen der Titel Don nicht zukommt. Unter dem gemeinen Volk in Neapel wird derselbe sehr gemißbraucht. Kein Kaufmann bekommt Don von der Kanzlei, hingegen alle Künstler, die dem König dienen, der Leibarzt, der Kapellmeister, der Kammer-Chirurgus, alle Kammeristinnen Donna u. s. w. Die Kammeristinnen, wenn sie verheiratet sind, gelangen bei Hof zum Handkuß, auch ihre Männer.

Erste Kupferdrucke.

Als Philipp Hackert dem König die ersten zwei Drucke brachte, die Georgs Schüler gestochen hatten, und die auf Papier von Trajetto gedruckt waren, so sagte der König zu ihm: „Ihr wisset und habt gesehen, daß jedesmal, wenn Ihr mir etwas gebracht habet, es mir viel Vergnügen gemacht hat. Dieses Mal kann ich Euch meine Freude nicht genug beschreiben über die beiden Kupfer; denn sie sind von Neapolitanern gestochen und auf neapolitanisch Papier gedruckt. (Er ging sogleich zur Königin, die auch selbst kam, um seine außerordentliche Freude zu zeigen.) Grüßet Euren Bruder Don Georgio. Wenn ich ihn sehe, so werde ich ihm selbst danken, daß er uns gute Schüler erziehet." Ein Blatt war von Del Grado und das andere von Vicenzio Aloja. Weil es des Königs eigenes Werk war, daß er die Gebrüder Hackert in Dienst genommen hatte, so fühlte er sich sehr geschmeichelt, wenn alles gut und glücklich von statten ging.

[1] Spagnuolismo: insofern als der Titel „Don" aus Spanien stammt und in Neapel nur durch die lange Verbindung mit diesem Lande gebräuchlich geworden war.

Wegebau.

Der König, wenn er jemanden wohl will und die Idee eines rechtschaffenen Mannes von ihm hat, setzt einen oft in Verlegenheit. In diesem Fall befand sich Philipp Hackert sehr oft. Eines Morgens in Caserta kam er an den Hof, wo der König und die Königin im letzten Zimmer mit drei Ministern standen und sprachen. Da der König Hackert ins erste Zimmer hineintreten sah, so winkte er und schrie ganz laut, weil er noch drei Zimmer weit war: „Don Filippo, kommt her! Ihr habt mir immer die Wahrheit gesagt, Ihr werdet mir sie jetzt auch sagen." Philipp Hackert fand sich in der größten Verlegenheit; er wußte nicht, wovon die Rede war. Der König sagte: „Es sind sechs Monate, daß Ihr in Apulien bis Taranto gewesen seid. Sagt mir ohne Scheu, aufrichtig: wie sind die Wege?" Philipp Hackert sagte: „Ew. Majestät, da, wo die Wege gemacht sind, habe ich sie vortrefflich gefunden, wie alle gemachten Wege im ganzen Königreich; da, wo man sie noch nicht angefangen hat zu machen, sind sie, wie bekannt, schlecht. Untersucht habe ich die Wege nicht; denn es war nicht meine Kommission. Dem Anschein nach sind sie vortrefflich, und ich habe gesehen, da, wo man die neuen Wege angefangen hat zu bauen, daß es nach der gewöhnlichen Art geschehen ist. Die Brücken, die man gebaut hat, sind sehr schön und solid; besonders haben mir die sehr gefallen, welche über Gieß- und Regenbäche angelegt sind. Sie werden vermutlich kostbar sein. Für den Sommer wäre es unnütz, sie so lang zu bauen; hingegen im Winter, wenn das Wasser hoch steigt, ist es sehr nötig." Der König sagte zu Acton: „Jetzt wissen wir die Wahrheit. Lasset immer fortfahren." — Philipp Hackert sprach hierauf von andern Sachen mit dem König allein. Als er wegging, winkte ihm heimlich Acton, daß er ihm was zu sagen habe, und Philipp Hackert erwartete ihn im letzten Zimmer. Acton kam und sagte: „Kommen Sie und speisen mit mir; wir müssen zusammen sprechen." Da der Wegebau zu seinem Departemente gehörte, so war er sehr dabei interessiert; denn es waren Rekurse gekommen an den König, daß die Wege schlecht wären. Er sagte daher: „Wie sie eben hörten, jetzt haben alle Verleum-

U. OF ILL. LIB.

dungen ein Ende. Daran sind Sie Ursache; sonst hätte es noch vielleicht ein Jahr gedauert, und die Wege wären liegen geblieben." Philipp Hackert erwiderte: „Das beste wäre, daß Ew. Exzellenz einen Ingenieur hinschickten, der die Wege untersuchte." „Nein!" sagte jener, „das geht nicht; denn die Schurken können den Ingenieur bestechen; so kommt von neuem Verdruß. Es ist besser, daß es bei Ihrem Zeugnis bleibt und wir die Wege machen. Der König und ich sind völlig versichert, daß Sie uns die Wahrheit gesagt haben."

Protektion und Vertrauen.

Einen Morgen, da Philipp Hackert ganz ruhig in Neapel arbeitete, erhielt er ein Billett, er möchte um 10 Uhr zum Majordomo auf den Palast kommen. Eine kleine Weile darauf erhielt er ein anderes vom Marquis Caraccioli, er möchte in seine Sekretarie zu ihm kommen. Der Ritter Venuti war eben bei ihm, wie kurz darauf ein Läufer vom König hereintrat, Hackert sollte zwischen 11 und 12 Uhr zum König kommen. Venuti sagte: „Wie ist es möglich, daß Sie so ruhig sitzen und malen? Wenn mir dies begegnete, so wäre ich halb tot." Hackert sagte: „Ein jeder wird etwas von mir haben wollen. Ich weiß keine Ursache, warum ich unruhig sein sollte. Wenn man ein reines, unbeflecktes Gewissen hat, so kann man einem jeden frei unter die Augen treten. Es ist sehr gut, daß alle drei mich diesen Morgen verlangen, so verliere ich weniger Zeit." Den Majordomo traf Hackert nicht mehr an. Sein erster Sekretär sagte ihm, er wäre schon oben zum König gegangen. Er ging also gleich hinauf und fand ihn. Jener sagte ihm: „Der König hat befohlen, daß die Galerie von Capo di Monte soll eingerichtet werden, und hat ausdrücklich verlangt, daß Sie mit dabei sein sollen." — Philipp Hackert sagte: „Wenn Ew. Exzellenz es verlangen, so bin ich zum Dienste des Königs bereit." — „Andres als Inspektor soll auch mit dabei sein." Philipp Hackert schlug noch Bonito[1] und Fischetti vor, damit es nicht Fremde allein

[1] Giuseppe Bonito, königlicher Hofmaler; über Fischetti ist ein Nachweis nicht aufzufinden gewesen.

wären. Es wurde genehmigt und die Sache vors erste im großen in einem Monat zustande gebracht. — Marchese Caraccioli, als ein alter Bekannter und Freund, nahm Philipp Hackert freundlich auf und sagte: „Sie werden mir einen Gefallen erweisen, wenn Sie einen jungen Sizilianer, der ein Schüler vom Ritter Maron[1] ist und ein, wie es mir scheint, gutes Bild gemacht hat, an den König empfehlen, daß er eine Pension bekömmt, in Rom noch drei oder vier Jahre zu studieren. Finden Sie seine Arbeit nicht gut, und daß der Mensch wenig verspricht, so verlange ich nicht, daß Sie ihn empfehlen." Hackert lachte herzlich und sagte: „Das ist schnurrig! Die Sache gehört unter das Departement von Ew. Exzellenz, und ich soll ihn empfehlen? Es hängt von Ihnen ab, ob er die Pension bekommen kann." — „Nein!" sagte er, „wenn ich ihn dem König empfehle, so sagt gleich der König, daß ich die Malerei nicht genug verstehe; wenn Sie es tun, so glaubt es der König." Hackert bat, daß der junge Mann sein Bild zu ihm bringen möchte. Wenn er es würdig fände, so wollte er alles tun, was in seinen Kräften stünde. Er möchte indes Geduld haben, bis der König in Neapel in sein Studium käme, wo er das Bild des jungen Malers Errante[2] zeigen wollte. Das Bild war ganz gut, dem König gefiel es, und Errante bekam die Pension, vier Jahre in Rom zu studieren.

Wie Philipp Hackert zum König kam, fand er daselbst den Ritter Santasila, der Chef von der Tapezerie des Hofes war. Der König hatte ihm schon Kommissionen gegeben, die Hackert nichts angingen. Da er mit ihm fertig war, sagte er zu Hackert: „Ihr gehet morgen mit Santasila nach Caserta. Ihr kennt die Kiste, worin die Kupfer sind. Suchet nach Euerm Geschmack die besten davon aus und verziert mir auf Belvedere das und das Zimmer." Der König zog einen kleinen Schlüssel aus der Tasche und sagte: „In dem Kabinett, wo Borelli schläft, wisset Ihr, ist ein kleiner Schrank; in dem Schrank werdet Ihr viele Schlüssel finden, worunter auch der zu den Kupferstichen ist." Indem der König den Schlüssel hielt, so wollte Santasila den

[1] Anton von Maron (1733—1808), Schüler von Raphael Mengs, lebte in Rom. — [2] Giuseppe Errante (1761—1821), später hauptsächlich in Mailand als Historienmaler.

Schlüssel nehmen, wie es sich auch wohl gehörte. Der König zog den Schlüssel zurück und sagte zu Philipp Hackert: „Ich gebe Euch den Schlüssel; lasset ihn nicht aus Euern Händen. Kommt Ihr früh heut abend vor dem Theater zurück, so bringt mir den Schlüssel wieder; wo nicht, so händigt mir ihn morgen früh ein.“ Philipp Hackert war sehr verlegen und hat nie die Ursache erfahren können, warum er ihm allein den Schlüssel anvertraute. Indessen richtete er die Sache so ein, daß Santasila mit dabei sein mußte, wie er den Schlüssel aus dem Schranke nahm, und ebenso auch bei dem Kupferaussuchen. Also vor den Kustoden des Palastes in Caserta hatte dem Anschein nach Santasila alle Ehre.

Der König setzte Philipp Hackert so oft in Verlegenheit durch sein Zutrauen, daß er manchmal nicht wußte, wie er es anfangen sollte, um alte Diener des Königs nicht zu beleidigen. Ob er sich gleich mit Höflichkeit aus der Sache zog, so war es natürlich, daß er viele Neider und heimliche Feinde hatte, welches durch das Betragen des Königs unvermeidlich war. Er bat Seine Majestät öfters um die Gnade, ihn mit dergleichen Aufträgen zu verschonen; es half alles nichts; denn wenn der König einmal es so will, so hilft kein Bitten, er geht seinen geraden Weg fort.

Zeichenstunden.

Philipp Hackert war in der Gesellschaft bei Hof öfters bei der Donna Carolina Vivenzio, die zwei Nichten bei sich hatte, die Kammeristinnen bei den Prinzessinnen waren. Beide Fräulein zeichneten ganz artig. Da er gewohnt war, des Abends lieber zu zeichnen als Karten zu spielen, so wurde die Abende, wenn sie frei und außer Dienst waren, gezeichnet. So geschah es auch bei der Fräulein Baronesse von Bechhard, die eine Art Oberhofmeisterin bei der Frau Therese, Tochter des Königs, jetzigen[1] Römischen Kaiserin, war, und wo auch die Frau Luise,

[1] Jetzigen bezieht sich auf den Zeitpunkt, in dem Hackert schrieb, nicht auf den der Veröffentlichung; Theresia, die zweite Gemahlin des Kaisers Franz, war 1807 gestorben.

die an den Großherzog von Toskana verheiratet wurde, sich befand. Da die Königin sah, daß die Fräulein sehr artig Landschaften zeichneten, so fiel es ihr ein, daß Philipp Hackert beiden Prinzessinnen Lektion geben möchte. Philipp Hackert erwiderte, daß es unmöglich wäre, weil er mit der Arbeit des Königs und anderen Kommissionen, die ihm täglich vermehrt wurden, kaum Zeit zu einer Rekreation übrig behalte. Die Unterredung zog sich in die Länge; die Königin wollte alle Gründe nicht annehmen, sondern bestand darauf und sagte: „Sie gehen viele Abende in diese Gesellschaft; also kommen Sie zu meinen Kindern. Dieselbe Gesellschaft soll auch dasein, und sie zeichnen alle zusammen." Sie setzte noch hinzu: „Ich werde, so oft ich Zeit habe, selbst in die Gesellschaft kommen." Es ist beinahe unmöglich, der Königin von Neapel etwas abzuschlagen; ihre Beredsamkeit und Artigkeit macht, daß man gezwungen ist, ihrem Willen zu folgen. Endlich mußte es Philipp Hackert annehmen, mit dem Beding jedoch, des Abends und ohne den Titel noch Gehalt als Zeichenmeister der Prinzessinnen; denn hätte er den Titel und Gehalt von 40 Ducati monatlich angenommen, so hätten ihn die Gouvernantinnen kommandiert, welches ihm gar nicht anständig war. Also wurde es angefangen. Die Prinzessin Marie Therese, mit allem Geist, war sehr flüchtig, die Prinzeß Luise solider und zeichnete besser. Die Königin kam sehr oft, so daß mehr Gesellschaft als Lektion war. Oft, wann Philipp Hackert sah, daß die beiden Prinzessinnen nicht Lust zum Zeichnen hatten, schlug er vor unter verschiedenen Vorwänden, daß es besser wäre, von der Kunst zu sprechen, Kupfer zu sehen oder andere Kunstsachen, welches den Prinzessinnen außerordentlich gefiel. Er machte sich durch diese Art, Lektion zu geben, sehr beliebt. Seine Absicht war eigentlich diese, daß die Prinzessinnen von den Künsten unterrichtet würden, um mit Kenneraugen selbst urteilen zu können, wenn sie künftig imstande wären, die Künste zu unterstützen. Je länger dies dauerte, je lästiger wurde es ihm. Da die Prinzessinnen den Tag über mit Pedanten von allerlei Art geplagt waren, so konnten sie des Abends die Stunde sieben Uhr nicht erwarten; denn die Gesellschaft unterhielt sie angenehm; die Fräulein aber, die die wenigen Stunden, welche sie

frei hatten, nicht wollten geniert sein, blieben nach und nach aus. Die Königin wunderte sich darüber, indessen war nichts zu machen. So frei auch die Gesellschaft war, so war sie doch gespannt, denn jedes Wort, das gesprochen wurde, mußte bedacht sein; sonst gab es Anstoß.

Dieses hat er drei Jahre des Abends ausgehalten, bis endlich Tischbein[1] durch die Donna Carolina, die wirklich eine brave, wackere Frau war, es dahin brachte, der Frau Marie Therese Lektion im Malen zu geben. Er glaubte, viele Vorteile davon zu ziehen, die aber seinen Wünschen nicht entsprochen haben. Nach vielen Monaten, bis die Prinzessinnen beide verheiratet wurden, bekam er einen Ring mit der Chiffre der Königin zum Geschenk für allen den Zeitverlust, den er hatte. Auf diese Weise kam Hackert davon, erhielt ein ähnlich Geschenk, eine goldene Dose, für drei Jahre, die er die mehrste Zeit in Caserta, auch oft in Neapel, des Abends zugebracht hatte. Die Achtsamkeit hatten sie für ihn, daß, wenn sie anders beschäftigt waren, sie ihm wissen ließen, daß er sich nicht bemühen möchte. Viele andere Attentionen hatten sie noch für ihn; z. B. wenn sie kleine Feste gaben, wo die Prinzessinnen das Verzeichnis machen mußten von denen, die sie einluden, welches die Königin nachsah und diejenigen ausstrich, die sie nicht haben wollte, so wurde Hackert jedesmal eingeladen sowohl zu ihren kleinen Bällen als zum Souper, ob er gleich nie des Nachts speiste. Die Königin, die auch nicht zu Nacht speiset, war aber bei Tische zugegen, aß wohl einen gefrornen Sorbett und sprach viel. Sie hatte das so mit Fleiß eingerichtet, damit die Prinzessinnen sich an Gesellschaften gewöhnten und die Honneurs der Tafel machen lernten. Überhaupt muß man gestehen, daß eine Privatdame sich nicht mehr Mühe geben kann, ihre Kinder wohl zu erziehen, als die Königin von Neapel. Wer es im Innern mit Augen gesehen hat, wie Hackert, muß als ein ehrlicher Mann ihr nachsagen, daß sie in Krankheiten die Wärterin und stets die beste Mutter ihrer Kinder in allen Stücken gewesen ist. Der König gleichfalls liebt seine Familie zärtlich und ist ein guter Vater, ob er

[1] Johann Heinrich Wilhelm Tischbein (1751—1829), der bekannte Maler und römische Freund Goethes, lebte seit 1787 in Neapel.

gleich die Erziehung seiner Kinder gänzlich der Königin überlassen hat.

Da die Prinzessinnen so weit waren, etwas machen zu können, so fertigten sie Monate vorher jede eine Zeichnung für den Geburtstag des Königs. Beide Zeichnungen fielen ziemlich gut aus, ohne daß Hackert die Hand anlegte, indem er nur bloß mit Worten Unterricht gab. Der König war in Persano auf der Jagd; da er sie bekam, ward er so vergnügt, daß er sie selbst gleich in seinem Zimmer aufhing und den zärtlichsten Danksagungsbrief an seine Kinder schrieb.

Direktorstelle.

Da Bonito, den der König wenige Wochen vor seinem Tode zum Ritter des Konstantin-Ordens gemacht hatte mit einer kleinen Kommanderie von 400 Ducati jährlich, sich bei dem Profeß in der Kirche so sehr erhitzte, daß der alte Mann drei Tage darauf starb und es nie hatte genießen können, so bewarben sich viele um seinen Posten. De Angelis, ein Sizilianer, ganz guter Maler und Zeichner, der lange bei der Akademie als Professor mit einem sehr kleinen Gehalt gedient und des Direktors Bonito Stelle viele Jahre vorgestanden, hatte die gerechtesten Ansprüche auf diesen Posten sowohl wegen seines Talents als anderer Verdienste. Wilhelm Tischbein war auf Hackerts Anraten nach Neapel gekommen, wohnte viele Monate in dem Hause desselben und mietete sich hernach ein eigenes Quartier, weil es ihm in Neapel gefiel und er auch Arbeit bekam. Er bewarb sich durch die Deutschen, die um die Königin waren, um die Direktorsstelle bei der Akademie. Es wurde mit Philipp Hackert davon gesprochen[1]; er antwortete, daß er sich nie in die Sache mischen werde, wenn er nicht gefragt würde; daß er es für unbillig hielte, einen Mann von Verdienst, wie De Angelis war, der so viele Jahre gedient hatte, zurückzusetzen. Er fügte noch hinzu, daß er dem Tischbein nicht entgegen sein würde, daß es aber unmöglich wäre, ihn bei dem König zu diesem Posten zu

[1] Hackert enthielt sich grundsätzlich der Empfehlung von Ausländern, auch von Deutschen, um seine eigne Stellung gegenüber der nationalen Eifersucht der Neapolitaner nicht noch zu erschweren.

empfehlen, weil er ein Fremder sei. Philipp Hackert wurde nicht weiter gefragt, also ließ er die Sache ihren Gang gehen.

Der Don Ciccio Danielle protegierte einen elenden Maler, Monti, weil er aus Macerati bei Caserta war und er der Cicisbeo[1] vor vielen Jahren von seiner Frau gewesen. Monti, außerdem daß er ein schlechter Maler war, fiel jedermann mit seinen elenden Sonetten beschwerlich und hatte sich durch seine Satire viele Feinde gemacht. Die Erbschaft in Macerati hatte er ganz durchgebracht, so daß er außer einem kleinen Stück Land, welches ihm sein Vater als Fideikommiß gelassen, nichts mehr besaß. Durch den Danielle, unter dessen Departement die Sache fiel, weil er der erste Sekretär bei dem Minister Marchese di Marco war, wurde es so weit getrieben, daß Monti Direktor der Malerakademie werden sollte. Auf der andern Seite wollte die Königin den Tischbein haben. Philipp Hackert bekümmerte sich gar nichts darum, und der König fragte ihn nicht. So stritten sie sich fort.

Einen Morgen kam Tischbein zu Philipp Hackert und sprach mit ihm über die Sache. Hackert erklärte, daß er ihm würde, so viel als in seinen Kräften stünde, und wo er könnte, behülflich zu diesem Posten sein; daß er ihn aber als Fremder nicht empfehlen könnte bei dem König, wenn er nicht gefragt würde. Bonito hatte als Direktor 200 Ducati[2] und als Kammermaler die gewöhnlichen 400 Ducati, zusammen also 600 Ducati. Philipp Hackert stellte dem Tischbein vor, daß, wenn ihn der König zum Direktor machte mit den 200 Ducati, dies nicht der Mühe wert wäre und er mehr Zeit verlöre, als ihm die Stelle einbrächte; wenn ihn aber der König auch zum Kammermaler machte, alsdann wäre es schon der Mühe wert, mit 600 Ducati jährlich den Posten anzunehmen. Vielleicht bei der neuen Einrichtung der Akademie könnte er auch noch wohl Logis bekommen, welches auch 400 Ducati zu rechnen wäre. Er versicherte aufrichtig, daß er ihm nie entgegen sein würde, als Fremder aber ihn unmöglich, ohne darüber gefragt zu werden, vorschlagen könnte. Tischbein sagte: „Der König gibt Ihnen 1200 Ducati

[1] Hausfreund, eine im 18. Jahrhundert in Italien gewohnheitsrechtlich fest bestimmte Stellung. — [2] Der neapolitanische Silberdukaten hatte einen Wert von etwa 3½ Mark.

jährlich Pension und Logis für nichts, als daß Sie nur bei dem König sind, wenn er will; wie ist es möglich, daß ich als Direktor mit so wenigem bestehen kann?" Hackert erwiderte ihm: „Mein Posten ist ein neuer, der nie bei Hof existiert hat; er ist vom Könige geschaffen und wird vermutlich auch mit mir aufhören." Tischbein sagte: „Der König von Preußen hat mir 1000 Rtlr. anbieten lassen, wenn ich will nach Berlin kommen und die Direktorsstelle der Akademie annehmen." Philipp Hackert sagte ihm: „Ich rate Ihnen, die Stelle sogleich anzunehmen; denn 1000 Rtlr. in Berlin sind so gut als 1600 Duc. in Neapel." Endlich verwickelte Danielle das ganze Werk so, daß Tischbein und Monti einen Konkurs machen mußten mit einem aufgegebenen historischen Sujet, welches jeder allein für sich zu machen hatte; wer es am besten machte, sollte die Stelle haben. De Angelis, als ein geschickter und solider Mann, wollte sich dazu nicht verstehen. Der Konkurs ward gemacht. Natürlich war Tischbeins Bild gut gezeichnet, wohl komponiert; wer beurteilte es aber? Don Ciccio Danielle und sein Minister Marchese di Marco, beide verstanden nichts von der Malerei. Danielle wollte seinen Monti zum Direktor haben, die Königin den Tischbein; also zog sich das Werk in die Länge und ward je mehr und mehr verwirrt, so daß es Tischbein sehr leid tat, es angefangen zu haben. Endlich machte Danielle den Vorschlag durch seinen Minister, daß sie beide Direktoren würden, daß der König die 600 Ducati, die Bonito hatte, zusammen lassen möchte, daß ein jeder Direktor 300 Ducati erhielte, doch ohne den Titel als Kammermaler. Der König, den man schon lange damit ennuyiert hatte, genehmigte es, und Tischbein ward mit Monti Direktor, jeder mit 300 Ducati jährlich. Tischbein bezahlte allein 300 Ducati jährlich Miete für sein Quartier; nach einigen Jahren bekam er erst vom Könige frei Logis bei der Akademie. Als ein geschickter Mann erwarb er sich Verdienste um die Akademie. Er machte nicht allein gute Einrichtungen, sondern leitete auch die Schüler gut an. Als ein braver Zeichner führte er den echten antiken Stil ein, so daß seine Lehren in der Folge gute Früchte brachten und einige wenige aus seiner Schule, die nachher als Pensionärs in Rom studierten, sehr geschickte

Maler wurden. Solange er noch in Rom war, malte er sehr gut und versprach viel. Sein Konradin war gut koloriert, durchsichtig, wahr und angenehm. Auch mit verschiedenen Porträten, die er in Rom malte, machte er sich Ehre. Nachher verließ er das Malen, legte sich aufs Zeichnen, besonders hetrurischer Vasen, wodurch er vielleicht seinem eigentlichen Malertalent Abbruch tat.

Enkaustik.

Da der Rat Reiffenstein in Caserta bei ihm war, so machte Hackert einige Versuche à l'encaustique[1] sowohl auf feine Pappendeckel als auf Holz und auch auf getünchte Mauer oder auf große Tavolozze[2], die er tünchen ließ, daß sie also wie eine Mauer waren. Der König, der vielmal in sein Studium kam, wollte das Wachseinbrennen selbst mit ansehen und sagte: „Morgen früh werde ich kommen." Philipp Hackert vermutete, daß es wie gewöhnlich gegen sieben Uhr sein würde; er kam aber halb fünf Uhr. Zum Glück waren die Bedienten schon auf. Hackert stieg eben aus dem Bette. Der König unterhielt sich indessen recht gut, bis Hackert zu ihm kam, wo er denn das Einbrennen sah und selbst mit Hand anlegte. Diese Malerei wegen ihrer Haltbarkeit auf Mauer gefiel ihm so sehr, daß er gleich sagte: „Ihr müsset mir mein Bad im Belvedere enkaustisch malen lassen", welches auch wirklich geschah. Der König sprach sehr viel über diese Art von Malerei und wollte genau davon unterrichtet sein. Reiffenstein und Hackert waren verschiedener Meinung. Hackert behauptete, daß es beinahe unmöglich wäre, ein Gemälde in vollkommener Harmonie zu verfertigen, weil man die Farben ganz blaß sehe und auf das Geratewohl arbeite, daß man erst siehet, was man gemacht hat, wenn das Wachs eingebrannt wird, wo alsdann das heiße Wachs das in den Farben bereits befindliche schmelzet und die Farben sehr lebhaft und schön erscheinen. Reiffenstein behauptete, man könne retuschieren. Philipp Hackert gestand es ein. „Aber", sagte er,

[1] Enkaustische Malerei, durch Einbrennen der Farben in Wachstafeln, eine schon im Altertum geübte, später verloren gegangene Technik. — [2] Tavolozze = Bretter.

„man tappet bei der Retusche ebenso im Dunkeln wie zuvor; denn die Farben sind blaß. Es kommt also mit aller Praktik auf ein gut Glück an, ob es gerät oder nicht." Er bewies, daß die antiken Gemälde in Portici, die in Pompeji und Herkulanum gefunden waren, keine Harmonie hätten; daß die Gewänder alle mit ganzen Farben gemalt wären, als Rot, Gelb, Grün, Blau u. s. w.; daß das Fleisch in diesen Gemälden gemeiniglich zu rot wäre oder gar zu blaß und grau. Kurz, es schien ihm schwer, daß man ein vollkommenes Gemälde enkaustisch verfertigen könnte. Überdem so ist er der Meinung, daß ein Ölgemälde, wenn es mit guten Farben behandelt ist, so lange dauern kann als ein enkaustisches Gemälde auf Holz oder Leinwand. Eins und anderes muß in acht genommen werden, wenn es sich konservieren soll. Was Verzierungen betrifft auf Mauern, da ist die Art Malerei vortrefflich. In den Verzierungen kommt es so genau nicht darauf an, ob der Ton der Farbe etwas weniges dunkler oder heller ist. Da nun der Maler sich zu seinem ganzen Zimmer oder Saal alle Töne, die er nötig hat, bereitet, so kann es ihm nicht fehlen, daß seine Verzierungen sowohl in Clairobscur als Camajeu[1] gleich werden. Was Arabesken und andere Sachen betrifft, wozu verschiedene Farben gehören, kann es ihm gleichfalls nicht fehlen, daß alles aus einem Tone kommt und folglich die Harmonie in dieser Dekorationsmalerei angenehm und gut werde. Es kommt viel darauf an, daß er seine Farben sehr gleich dick, und nicht dick an einer Stelle und an der andern dünner aufträgt; dann wird es auch beim Einbrennen egal. In Italien ist diese Malerei sehr nützlich, um ganze Zimmer auszumalen; denn sie hält sich sehr rein. Man staubt es ab und reibet es mit einem wollnen Lappen über, wie man einen gebohnten Tisch abreibet, so bekommt es seinen vorherigen Glanz. Man ist von allerlei Insekten frei, die sich in warmen Ländern häufig in die Kalkritzen einnisten, die sehr schwer herauszubringen sind ohne Auripigment, der aber in Leimfarben das Unangenehme hat, daß er jahrelang stinket. — Ob in den nördlichen Teilen von Europa die Enkaustik anwendbar ist, müßte die

[1] Clairobscur: Helldunkel; Camajeu: einfarbige Malerei auf anderfarbigem Grunde.

Erfahrung lehren; denn da nach großen Frösten die Wände, wenn sie auftauen, öfters so schwitzen, daß das Wasser herunterläuft, so könnte es leicht sein, daß die Farben darunter leiden und vielleicht abspringen. Hernach so ist sie gegen die Leimfarbenmalerei teuer. Da bei der Dekoration viele Mode herrschet und selten der wahre gute Geschmack nach den Antiken eingeführt ist, so ist die Leimfarbenmalerei vorzuziehen, weil sie weniger kostet und man nach der Mode seine Zimmer beliebig verändern kann.

Studiengebäude.

Der Architekt Santarelli hatte einen Plan gemacht, wornach das große Gebäude in Neapel, die Studien genannt, ausgebaut und vergrößert werden sollte, so daß alle Kunstwerke daselbst aufgestellt werden könnten, die sämtlichen Statuen, das ganze Museum von Portici, die Gemälde von Capo di Monte, und was sonst noch von Kunstwerken und Antiquitäten sich vorfände. Der Plan war gut, bequem und anständig. Nachdem der König stundenlang mit Philipp Hackert und Santarelli alles untersucht hatte, erhielt jener den Auftrag, einen genauen Anschlag über Kosten und Ausführung zu besorgen. Es waren 500,000 neapolitanische Dukaten nötig. Dabei war der Plan so gemacht, daß niemand stehlen konnte und, wenn die Galeerensklaven wie gewöhnlich beim Abtragen des Berges und beim Legen der Fundamente arbeiteten, noch 40,000 Dukaten erspart wurden, die zum Transport und mehrerer Verzierung konnten angewandt werden. Der König war sehr zufrieden mit allem; Philipp Hackert verlangte jährlich 50,000 Dukaten in der Bank deponiert und versprach, das Ganze in zehn Jahren fertig zu liefern. Wollte man jährlich mehr dazu anwenden, so könnte in weniger Zeit alles in Ordnung sein.

Der Marchese Venuti jedoch mit seiner Vielschwänzerei verdarb alles; denn die Sekretarie war schon eifersüchtig, daß der Papst, der dem Minister abgeschlagen hatte, die farnesischen Statuen abgehen zu lassen, dasselbe doch nachher dem Marchese Venuti und Philipp Hackert bewilligte; und nun arbeitete sie daran, daß die Studien nicht gebaut werden sollten. Durch

Kammeristinnen machte man die Königin glauben, Philipp Hackert würde den Staat ruinieren, wenn man ihn gewähren ließe. Anfangs war der König fest, nach und nach, wie gewöhnlich, gewann die Königin. Da Philipp Hackert dies merkte, zog er sich mit Ehren aus der Sache und wollte mit derselben nichts mehr zu tun haben.

Zwei Jahre darauf tat Don Ciccio Danielle Vorschläge, wie jene Zeichnung von Santarelli ausgeführt werden könnte. Sie wurden angenommen, und man vertat in zwei Jahren 350,000 Ducati, und der achte Teil war noch nicht gemacht. Als der König davon unterrichtet wurde, wollte er Rechnung abgelegt haben. Der Fiskal Marchese Vivenzio bekam die Kommission. Verschiedene starben während des Prozesses, sogar der Majordomo maggiore, Prinz Belmonte Pignatelli. Der Architekt Santarelli zog sich aus der Affäre und schob alles auf den zweiten Architekten, welcher gestorben war. Der König fand sich betrogen, und die Sache blieb liegen[1].

Marchese Vivenzio, ein wahrer Patriot und Kunstliebhaber, wünschte, daß das Werk ausgeführt würde, und suchte verschiedene Male Philipp Hackert zu bereden, es von neuem anzugreifen. Dieser aber gab die kurze Antwort: „Der Hof will betrogen sein; in meinem Leben mische ich mich nicht mehr in die Sache."

Seehäfen.

Im Jahre 1787 wurde in Castel a Mare das erste Kriegsschiff gebaut von vierundsiebzig Kanonen (La Partenope). Das Schiff, im Moment, als es vom Stapel ablief, sollte nebst dem dabei gegenwärtigen Hof und allem zuschauenden Volk vorgestellt werden. Im Grunde war der Vesuv, von jener Seite her gesehen. Das Bild wurde mit großem Detail ausgeführt, und Georg Hackert stach es nachher in Kupfer, wodurch General Acton sich sehr geschmeichelt sah.

Der König bestellte noch fünf andere große Bilder, lauter Seehäfen: die Zurückkehr der Eskadre von Algier mit der Aussicht der Reede von Neapel, von St. Lucia genommen; den

[1] Später wurde der Plan doch ausgeführt und das Gebäude zu dem heutigen Museum umgebildet.

Hafen von Castel a Mare; die Zurückkehr des Königs von Livorno nach Neapel, vom Magazin de' Granai genommen; La Badia[1] di Gaeta, in der Ferne der Molo di Gaeta und die päpstlichen Galeeren; eine Vue von Forio auf der Insel Ischia. Diese Bilder sind in Caserta in einem Vorzimmer des Königs.

Der König schickte Philipp Hackert 1788 nach Apulien, um alle Seehäfen zu zeichnen und zu malen. Er gebrauchte zu der Reise am Adriatischen Meere von Manfredonia bis Tarent mehr als drei Monate.

San Leocio.

Als er von gedachter Reise zurückkam, präsentierte er sich der Königin, die ihm Nachricht gab, daß der König in San Leocio eine Kur brauche, und ihm sagte, daß er so bald als möglich dahin gehen möchte, um dem König Gesellschaft zu leisten, der in dieser Zeit sonst niemand sehe. Philipp Hackert ging denselben Tag noch nach Caserta. Abends nach seiner Ankunft bekam er ein höflich Billett, im Namen des Königs geschrieben, daß er sich nicht inkommodieren möchte, des andern Morgens zu kommen; es würde Ihro Majestät aber angenehm sein, ihn um 4 Uhr des Nachmittags zu sehen. Er wurde sehr gnädig empfangen; der König hielt ihn bis in die Nacht auf. Da er beim Weggehen die Befehle Seiner Majestät verlangte, so frug der König: „Bleibt Ihr in Caserta, oder geht Ihr wieder nach Neapel?" Philipp Hackert erwiderte, daß er ganz von Ihro Majestät Befehlen abhinge. Der König sagte sehr gnädig und freundlich: „Wenn Ihr in Caserta bleibt, so werdet Ihr mir einen Gefallen tun, alle Nachmittag um 4 Uhr zu kommen. Wir wollen Kupfer besehen und die Zeit angenehm zubringen, weil ich nicht aus den Zimmern gehen darf, bis die Kur zu Ende ist." So geschah es nun, und die Zeit verfloß sehr angenehm. Den letzten Tag dankte der König den wenigen Personen, die ihm Gesellschaft geleistet hatten, auf eine sehr verbindliche und schmeichelhafte Weise. Es war niemand als Duca della Miranda, Duca di Riario, der Arzt Veiro und Philipp Hackert.

[1] Abtei.

Der König hatte indessen den Gedanken gefaßt, San Leocio[1] zu vergrößern, sowohl wegen seiner Seidenfabrik, die er da anlegte, wozu er verschiedene Florentiner hatte kommen lassen, als auch wegen des alten Palastes von Belvedere nebst der Kirche, die sozusagen ein Palast war, welche aufs neue befestigt und hergestellt werden sollten. Diesen Zweck erreichte man durch angelegte Nebengebäude, und das Ganze gewann an Solidität.

Der Architekt Collicini hatte den Bau zu besorgen. Er war ein Schüler vom alten Vanvitelli[2], sehr solid im Bauen, aber dem unglücklichen Borrominischen[3] Geschmack ergeben, und in dieser Art hatte gedachter Architekt schon vieles gebaut und verziert. Dem König aber, der bei Philipp Hackert in Neapel vielmals im Hause gewesen war, gefiel der dort angebrachte Geschmack zu möblieren und die Zimmer zu verzieren gar sehr. „Es ist simpel", sagte er, „und schön, und doch ist ein Luxus darunter versteckt." Nun glaubte er im Anfang, mit Collicini dergleichen selbst machen zu können; da es aber nicht gehen wollte, ließ er Philipp Hackert ganz unversehens nach S. Leocio rufen und sagte: „Ihr müßt mir helfen, sonst werde ich nicht fertig. Ich glaubte, es allein machen zu können; aber ich sehe, daß ich nicht einmal dazu komme, meine Kupferstiche im kleinen Kabinett zu arrangieren. Nun habe ich Mariano Rossi[4] hier; er soll mir einen Plafond malen; Ihr müßt mir die Gedanken dazu geben." Philipp Hackert antwortete: „Lassen mich Ew. Majestät ein wenig darauf denken."

Der König, der in allem, was ihn persönlich angeht, sehr feurig ist, machte zehn Schritte und frug gleich: „Was ist Eure Meinung?" Jener versetzte: „Da dieses ein Schlafzimmer ist, so finde ich schicklich, eine Aurora in das Oval des Plafonds zu malen, und über dem Spiegel des Kamins würde der Genius des Schlafes vorgestellt. Das übrige würde ganz simpel verziert, damit man ruhig die schöne Aussicht der Campagna Felice

[1] San Leocio ist jetzt nicht mehr königliches Schloß, sondern Fabrik; darüber, ob die Hackertsche Dekoration noch erhalten ist, fehlen Angaben. — [2] Vanvitelli, hervorragender römischer Architekt. — [3] Francesco Borromini (1599 bis 1667), gleichfalls in Rom tätig, Vertreter der äußersten Entartung des Barockstils. — [4] Mariano Rossi (1731—1807) hat auch an der Dekorierung der Villa Borghese in Rom mitgewirkt.

genießen könne. Indessen findet sich vielleicht noch was Besseres, wenn Ew. Majestät mir Zeit lassen zu denken." Der König sagte: „Besser kann es nicht werden", und so wurde es ausgeführt.

Nun kam es an den Saal, wo der König Personen empfing. „Hier", sagte er, „will ich es sauber haben, aber nicht königlich — stellet Euch vor, daß ich ein guter Baron auf meinem Landsitz bin — ohne Luxus, aber sauber. Was denket Ihr hier für den Plafond anzugeben?" Philipp Hackert antwortete: „Weil San Leocio ein Ort ist, wo Manufakturen angelegt werden, so finde ich schicklich, im Plafond vorzustellen, wie Pallas die Menschen lehret spinnen, weben und dergleichen." Das fand der König gut, und es wurde ausgeführt. In den Türstücken waren die schönen Künste vorgestellt. Die Kabinette und Zimmer von seiner Suite wurden alle simpel und anständig orniert und dienten bei Festen, Fremde aufzunehmen.

Der große Saal, der sowohl zur großen Tafel als zum Tanzen diente, wurde auf folgende Weise orniert. Im Mittelbilde war Ariadne und Bacchus im Triumph vorgestellt und in vier runden Feldern Bacchus, der den Menschen den Ackerbau, Weinbau u. s. w. lehrte. Dieses wurde sehr schlecht von Fischetti ausgeführt, so daß der König sagte, als er es fertig sah: „Es ist gut für eine Schenke, aber nicht für mich." Indessen, da er den Künstler selbst gewählt hatte, so ließ er's geschehen und sagte: „Die Möbeln, die Ihr habt machen lassen, sind solid und elegant; die Malerei will ich nicht ansehen. Es ist mir zu langweilig, von neuem anzufangen und es herunterreißen zu lassen."

Hernach fiel es dem König ein, ein großes Bad zu haben von 80 Palmen[1] Länge, wo er schwimmen konnte. Nachdem dieses gebaut war, ornierte es Philipp Hackert enkaustisch, sogar den Plafond, welches zwar mühsam war, aber glücklich ausfiel. Also war Belvedere di San Leocio fertig. Der König gab ein Fest, wo in einem Theater, das für den einen Abend nur von Holz gebaut war, die „Nina pazza per Amore" von Paisiello[2] zum erstenmal aufgeführt wurde. Philipp Hackert hatte die

[1] Palmo = Spanne. — [2] Giovanni Paisiello (1741—1816), der Begründer der neueren italienischen Spieloper, damals aufs höchste gefeiert, besonders wegen seiner „Molinara"; obiger Titel besagt: „Die vor Liebe wahnsinnige Nina."

Anstalten zu dem Feste gemacht und, ungeachtet alles eng und klein war, dergestalt die Einrichtung getroffen, daß über 300 Damen und erste Kavaliere an den Tafeln sitzen konnten, die übrigen aber an kleinen Tischen oder stehend soupierten.

Der König und die Königin waren außerordentlich zufrieden, als sie den Tag vor dem Feste alle Anstalten sahen, indem sie nie geglaubt hatten, daß so viel Platz da wäre, und daß der große Saal noch zum Tanzen nach dem Souper frei blieb. Als das Theater geendigt war, wurde soupiert. Die Herzogin Amalia von Sachsen-Weimar war dazu eingeladen.[1] An des Königs Tafel befanden sich 48 Personen, und da eben zu der Zeit eine spanische Eskadre vor Neapel lag, so waren auch alle Stabsoffiziere derselben zu dem Feste geladen. Nach dem Souper wurde getanzt. Der König beschenkte Philipp Hackert mit einer goldnen Dose und Repetieruhr, so daß die Königin sagte: „Gott vergeb' es mir! Ich fürchte, daß es nahe an seinem Ende ist; denn er schenkt niemals." Indessen ist anzumerken, daß der König nicht Dosen, Uhren und dergleichen verschenkte, wie die Königin häufig tat; lieber verehrte er 100, auch 200 Unzen in Gold, welches denn für den Empfänger weit besser war als eine Dose, die er mit 80 Unzen bezahlt hätte und nur 40 wert war.

Carditello.

Der König ließ Carditello bauen. Der Architekt Collicini hatte abermals den Auftrag. Es ist ein großes Jagdhaus, oder vielmehr kann man es einen Jagdpalast nennen. Es sind viele Ställe dabei, teils für Pferde, weil eine Stuterei daselbst angelegt ist, teils für Kühe, deren über 200 waren. In der angelegten Meierei wurde gute Butter und Parmesankäse gemacht. Ingleichen eine Bäckerei, um Brot für die Arbeiter zu backen; verschiedene andere Gebäude zur Landwirtschaft und Wohnungen für diejenigen, die im Winter an diesem Orte leben; denn im Sommer ist die Luft sehr übel, ja in gewissen Monaten tödlich. Indessen, Leute, die da geboren sind, halten es aus, ohne krank zu werden, leben aber doch selten über 40 bis 45 Jahre.

[1] Die Mutter Karl Augusts weilte 1789 längere Zeit in Neapel.

Philipp Hackert erhielt den Auftrag vom König, den ganzen Palast von Carditello nebst der darin begriffenen Kirche mit Bildhauerei und Malerei zu verzieren. Dieses ward in zwei Jahren vollendet. Am Himmelfahrtstag, als dem Fest der Kirche, ward ein Wettrennen zu Pferde auf englische Art gegeben, in einem Oval, das rings um den Palast und die Gebäude hergeht und mit Stufen wie ein Amphitheater gebaut ist. In demselben steht auch ein runder Tempel mit Säulen, worin sich die Musik befindet. Auch waren andere kleine populare Feste für das Volk eingerichtet, das zu vielen Tausenden herbeiströmte. Der König war sehr vergnügt, daß alles fröhlich und gut ausfiel[1], dankte Philipp Hackert für seine Mühe und sagte: „Das ist der einzige Palast, den ich habe, der fertig und völlig möbliert ist."

Sizilien.

Nun fingen leider die Unruhen in Frankreich an, und es fanden sich in Neapel auch heiße Köpfe für die Sache der Freiheit und Gleichheit. Der König fuhr indessen immer noch fort, sich für die Künste zu interessieren. Im Jahre 1790 wurde Philipp Hackert mit einem kleinen Fahrzeug, welches man in Neapel Scappavia[2] nennt, einer Art von Feluke, mit 12 Mann wohl bewaffnet, abgeschickt, die Küste von Kalabrien und Sizilien zu besuchen und alle malerischen Seehäfen zu zeichnen und Studien zu machen, wonach die Bilder in Neapel könnten gefertigt werden. Die Reise ward gegen Ende Aprils angefangen; durch üble Witterung jedoch, die in dieser Jahrszeit ungewöhnlich ist, verlor Philipp Hackert viele Zeit, indem er an öden Stellen der Küste Kalabriens, wo nichts zu zeichnen war, Halte machen mußte. Er ging darauf nach Messina, Syrakus, Augusta und Palermo, wo er zur Zeit des Festes der heiligen Rosalia ankam und den vielen Gaukeleien der fünf Tage beiwohnte. Siebzehn Tage war er in Palermo und zeichnete verschiedene Aussichten des Hafens und der Reede.

[1] Die noch gut erhaltene Dekoration, teils in Stuck, teils in Temperamalerei, ist geringwertig; zwar nicht geschmacklos, aber einförmig und charakterlos. — [2] Scappavia: etwa „Reißaus" zu übersetzen.

Der Vizekönig, Prinz Caramanica, der sein Freund schon seit langer Zeit in Neapel gewesen war, nahm ihn sehr günstig auf, und überdies hatte ihn der König noch eigenhändig an den Prinzen empfohlen. Er hatte Logis im Palast und war aufs beste versorgt. Den ersten Abend des Festes stellte der Prinz ihn selbst der ganzen Noblesse vor; denn der Prinz hatte oft in Neapel gesehen, daß sowohl der König als die Königin Philipp Hackert bei Hoffesten an Souveräne vorstellten, welche damals Neapel besuchten; auch fiel dieses den palermitanischen Kavalieren, die Philipp Hackert kannten und ihn in Neapel als ersten Kammermaler bei allen königlichen Festen gesehen hatten, nicht auf; hingegen die nie von ihrer Insel gekommen waren, begriffen es nicht, daß ein Maler vom Vizekönig vorgestellt würde; noch weniger war es ihnen begreiflich, daß der Vizekönig den Künstler oft bei Spazierfahrten in den Hafen und aufs Land mitnahm. Don Ciccio Carelli, erster Sekretär des Vizekönigs, führte ihn in alle übrigen Assembleen, wo Feste gegeben wurden.

Da der König den Vorsatz gefaßt hatte, nach Wien zu gehen, wohin ihn die Königin und die beiden Prinzessinnen begleiten sollten, so wollte Philipp Hackert noch vor der Abreise des Königs im August in Neapel sein. Er verließ daher sein kleines Fahrzeug und ging mit dem gewöhnlichen Paketboot il Tartaro zurück. Wäre Philipp Hackert nicht noch mit Carditello und dessen Möblierung beschäftigt gewesen, so hätte ihn der König mit nach Wien genommen. Er wollte aber alles bei seiner Zurückkunft fertig finden, und so ließ er den Künstler zurück.

Kriegsunruhen.

Ungeachtet die Unruhen sich immer mehr und mehr verbreiteten, so ging doch alles seinen Gang fort, bis der Krieg nach Italien kam[1] und die beiden Tanten Ludwigs des XVI. aus Rom nach Neapel flüchten mußten. Da fing alles an zu stocken. Philipp Hackert mußte sein Quartier im alten Palast zu Caserta räumen sowie alle andern Kavaliere, denen ihre Wohnung daselbst angewiesen war; die Prinzessinnen sollten ihn beziehen.

[1] Im Jahre 1796.

Philipp Hackert wohnte noch ein Jahr in Caserta für sich, gab es aber auf, weil der Hof kein Quartier für ihn bezahlen wollte. Er wurde nun sehr oft nach Caserta gerufen, welches dem König am Ende mehr kostete, und Philipp Hackert verlor viele Zeit dabei. Indessen ging es noch so ziemlich. Der König kam dann und wann, aber viel seltner als sonst. Philipp Hackert sah wohl, daß das Ganze schief ging; aber er durfte sich's nicht merken lassen; denn alle Wohlgesinnten, die nicht in den Ton stimmten, den Haß und Parteigeist angegeben hatten, sondern vernünftig und ohne Leidenschaft urteilten, waren augenblicklich in Verdacht und in Gefahr, ohne Verhör jahrelang im Gefängnis zu schmachten. Philipp Hackert, um sich zurückzuziehen und um nur die großen Festtage, wo es seine Stelle erforderte, bei Hofe zu erscheinen oder, wenn er gerufen wurde, sich zum König zu begeben[1], mietete sich ein klein Kasino sul Vomero[2], welches die schönste Aussicht vom ganzen Meerbusen hatte. Wenn er zum König gerufen wurde, war Anstalt getroffen, daß die Nachricht davon in einer halben Stunde bei ihm war. Er setzte sich in den Wagen und konnte in der zweiten halben Stunde auf dem Palast des Königs sein. Also war er auf dem Lande und in der Stadt zugleich und brauchte den König nicht um Urlaub zu bitten.

Um sich von den traurigen Ahnungen zu zerstreuen, die er von den bevorstehenden Schicksalen hatte, machte er in den heißen Monaten malerische Reisen nach Monte Forte, Monte Vergine, zu den weißen Benediktinern, wo der General und viele Äbte seine Freunde waren, sowie auch zu den Kamaldulensern all'Incoronata[3]. Und so brachte er in den Apenninen, solange die große Hitze dauerte, mehrere Monate zu. In stiller Einsamkeit malte er viele fertige Studien nach der Natur, welches er im Winter verschiedene Monate zu Pozzuoli und Baja[4] fortsetzte; machte ferner kleine Reisen auf seine Kosten im Königreich, nach

[1] Hackert schweigt diplomatisch von den einzelnen Anlässen der Spannung zwischen ihm und dem Hof; doch mochte er bei der jetzt alles beherrschenden Revolutionsfurcht als Fremder und Ketzer überhaupt verdächtig erscheinen. — [2] Auf dem Hügel Vomero. — [3] Camaldoli, westlich von Neapel, höchster Punkt der näheren Umgebung; das dortige Kloster vielbesucht wegen der herrlichen Aussicht. — [4] Pozzuoli (das alte Puteoli), westlich von Neapel, an dem danach benannten Golf; Baja gegenüber, am Westrand des Golfs.

Cajazzo, Pie di Monte, Alifa, Sal Matteſe[1]. Allein die Sorgen begleiteten ihn überall hin.

Er gedachte daher, ſeine Kapitalien zurückzuziehen; aber ſie mußten erſt aufgekündigt werden. Auch war der Kurs auf auswärtige Plätze ſchon ſo ſchlecht, daß man 15 Proz. verlor. Doch würde er dieſes nicht geachtet haben, wäre es nur möglich geweſen, ſein Geld zurückzuziehen, ohne öffentliches Aufſehen zu machen; der Hof würde es ſogleich erfahren und Verdacht geſchöpft haben. Alſo war Schweigen und Abwarten das einzige Mittel.

Endlich wurde die weltbekannte unglückliche Kataſtrophe zubereitet, wovon Mylord Nelſon und Lady Hamilton die Triebfedern waren.[2] Jeder mußte ſein Silber hergeben. Philipp Hackert lieferte für 2400 Scudi Silbergeſchirr ein. Löffel und Gabeln durfte man behalten. Jenes aber wurde bei angedrohter Konfiskation verlangt. Man bekam Bankzettel, die in dreißig Tagen 50 Proz. verloren. Der König zog alles bare Geld an ſich, und der unglückliche Krieg ging an, von dem niemand ſich Gutes verſprechen konnte, der einen Begriff von Krieg und von Armeen hatte.

Endlich flüchtete der Hof nach Palermo, und man ließ Neapel in Händen von Menſchen ohne Talent und Redlichkeit. Sobald nun die Lazzaroni Macht gewannen, war die Anarchie vollkommen und jeder ehrliche Mann augenblicklich in Gefahr, ſein Hab und Gut ausgeplündert zu ſehen und ermordet zu werden. In dieſer Lage befand ſich Philipp Hackert mit ſeinem Bruder Georg, welche beide in einem Flügel des Francavillischen Palaſtes wohnten.

Nachdem der königliche Palaſt ausgeplündert war, ſtanden beide Brüder hinter einer Jalouſie am Fenſter, um zu ſehen, was für ein Lärm auf der Straße Chiaja wäre. Die Lazzaroni riefen einander zu: „Wir müſſen den Francavilliſchen Palaſt plündern, denn die Königin hat viele ſchöne Sachen daſelbſt.“ Beide Brüder nahmen Hut und Stock und jeder ſeine Schatulle mit

---

[1] Im Apennin nördlich von Neapel. — [2] Von dem Admiral Nelſon und der Gemahlin des engliſchen Geſandten (früher als Miß Hart ſchon allzu bekannt) ließ ſich der König hinreißen, den Kirchenſtaat vor der franzöſiſchen Invaſion ſchützen zu wollen und damit ſelbſt den Krieg gegen Frankreich zu provozieren.

Papieren und Kameen, und was sie sonst Prezioses hatten, um sich durch den Garten zu retten, zu dessen Genuß ihnen die Königin den Schlüssel gegeben hatte. Sie wollten sich nach dem Kasino auf dem Vomero begeben. Mit einmal entstand ein neuer gewaltiger Tumult unter den Lazzaroni, dessen Ursache die Brüder nicht erfuhren; aber glücklicherweise unterblieb die Plünderung. Indessen machten sie so viel als möglich insgeheim Anstalten, die besten Sachen einzupacken, welches nur mit vieler Schwierigkeit geschehen konnte, teils wegen der Lazzaroni, teils weil die Feinde in der Nähe von Neapel waren.

Franzosen.

Endlich rückten die Franzosen ein.[1] Es ist wohl nie von redlich gesinnten Menschen ein Feind so gewünscht worden als die Franzosen in diesem Augenblick. Es herrschte die größte Anarchie, die man sich denken kann, jeden Augenblick Mord und Totschlag. Wer sich am Fenster sehen ließ, konnte sich eine Kugel erwarten. Drei Tage jedoch, nachdem die Franzosen in Neapel eingerückt waren, sah man die wilden Lazzaroni in Lämmer verwandelt; man hatte ihrer sieben an einem Tage erschossen. Jeder konnte nun ruhig des Tages auf der Straße gehen.

Den vierten Tag fand Philipp Hackert einen Zettel an seiner Türe, daß der Divisionsgeneral Rey nebst seinem Generalstab und vier Kommissarien bei ihm wohnen solle. Philipp Hackert widersetzte sich heftig und verlangte zu wissen, mit welcher Autorität dieses geschehe. Man antwortete, das Einquartierungsbillett von der Munizipalität sollte des andern Tages erfolgen. Indessen rückten 86 Jäger und Pferde in den Palast ein, weil so viel Stallung für sie da war. Die vier Kommissärs blieben die Nacht da und schliefen gekleidet auf Matratzen; denn Philipp Hackert hatte nur drei Betten, eins für sich, eins für einen Fremden und das dritte für den Bedienten. Des Morgens wollten die Kommissärs alles versiegeln, welches mit guten und bösen Worten beigelegt wurde. Sie bemächtigten sich gleich siebzehn großer Gemälde von Seehäfen, die dem König gehörten und

[1] Im Januar 1799.

unten im Studium von Georg Hackert standen. Drei Seehäfen von gleicher Größe waren bei Philipp Hackert in seinem Studium oben, die er mit Mühe und Weitläuftigkeiten rettete; denn er bewies endlich, daß der König sie noch nicht bezahlt habe und sie bis jetzt noch des Künstlers Eigentum wären. General Rey, der vom General Championnet[1] zum Kommandanten von Neapel ernannt war, kam an, logierte sich in Philipps Quartier und bediente sich seines Bettes, seiner Küchengerätschaften und alles, was da war. Der Generalstab war unten einquartiert bei Georg Hackert, wo sie in Betten schliefen, welche die Munizipalität geben mußte. Sein Studium wurde die Sekretarie. Und so gereichte dasjenige, was ihnen so viel Glück und Vergnügen gebracht hatte, den Teil eines königlichen Palastes zu bewohnen, nunmehr zur großen Unbequemlichkeit, indem sie als Privatleute gleichsam an des Königs Stelle die neuen Gäste bewirten sollten und ihre eigenen Sachen als königlich angesehen wurden; denn das besondere Verhältnis, worin sie standen, war den ankommenden Siegern nicht leicht deutlich zu machen.

Rettung.

Den General Rey lud Philipp Hackert den ersten Tag, weil sein Koch noch nicht angekommen war, zum Essen ein, und durch höfliche und kräftige Behandlung, auch durch die Vorstellung, daß sie geborne Preußen[2] seien, wurde der General ihr Freund; und wie Philipp Hackert im Siebenjährigen Kriege sein erstes Aufkommen als Künstler französischen Offizieren zu danken hatte, so dankte er nun französischen Generalen seine Rettung.

Es kam ein Billett von der Munizipalität, daß Philipp Hackert sogleich 1200 neapolitanische Dukaten Kontribution bezahlen sollte. Bar Geld war nicht vorhanden, also wendete er sich an General Rey um guten Rat. Dieser setzte sich mit ihm in den Wagen und brachte ihn zum General Championnet, dem er

[1] Jean Etienne Championnet (1762—1800) zeichnete sich mehrfach in den Koalitionskriegen aus und führte den Oberbefehl im Feldzuge gegen Neapel. — [2] Preußen stand seit dem Baseler Frieden (1795) in guten Beziehungen zur französischen Republik.

ihn als einen berühmten Künstler vorstellte, da er denn sehr gut aufgenommen ward; allein von der Kontribution war diesmal nicht die Rede; doch wurde er nachher durch die erworbene Gunst auf eine indirekte Weise von derselben befreit.

General Rey bezeigte sich sehr freundlich gegen die beiden Brüder und verlangte, daß sie täglich mit ihm speisen sollten; ja er verwies es ihnen auf die höflichste Weise, wenn sie einmal fehlten. Auch gab er auf manche andere Weise an den Tag, wie sehr er sie schätze und beschütze. Hierdurch wurde Philipp Hackert in große Verlegenheit gesetzt; denn in seinem Herzen war er überzeugt, daß die Republik nicht bestehen könne, und daß der König bald wieder in den Besitz seines Landes kommen würde. Viele Generale besuchten ihn nun in seinem neuen Hause, das er bezogen hatte, seitdem er den Francavillischen Palast verlassen mußte. Sie zeigten sich alle als Liebhaber der Kunst, einige als Kenner. General Rey war vertraulich und aufrichtig gegen ihn. Eines Tages sagte er: „Daß Ihr kein guter Republikaner sein könnt, ist mir sehr begreiflich; denn ein Künstler, der jährlich 6000 Livres Pension verliert nebst einer schönen Wohnung und hundert andern Bequemlichkeiten, kann unmöglich ein Freund von der neuen Ordnung der Dinge sein; aber ihr seid ruhige Leute und habt euch weder sonst noch jetzt in Regierungsgeschäfte gemischt. Wir schätzen euch als Artisten und respektieren euch als Preußen. Und wie ich euch seit einem Monat kenne, habe ich den besten Begriff von euch. Aber ich rate euch, ja ich verlange aufs dringendste, daß ihr Neapel verlaßt und nach Paris gehet; denn ich kann euch vertrauen, daß man mir schon angesonnen hat, euch als Royalisten arretieren zu lassen. Ziehet weg. Männer und Künstler, wie ihr seid, ihr könnt in der ganzen Welt ruhig leben."

Mißliche Lage.

Die beiden Brüder hatten schon längst über ihre Lage nachgedacht, ihre Verhältnisse zur Munizipalität wohl überlegt und auch vorher schon vom General Rey etwas Ähnliches hören müssen. Sie sahen voraus, was nach dem wahrscheinlichen

Abzug der Franzosen sie erwartete. Sie beschlossen daher, sich zu entfernen und, wenn auch nicht gerade nach Paris zu gehen, wenigstens Livorno zu erreichen; denn der Großherzog Ferdinand[1] war noch in Toskana. Einige Tage darauf sagte General Rey zu Philipp Hackert: „Wann gehet Ihr?" Dieser antwortete: „Mit dem ersten Schiffe, das neutral ist. Ein Däne liegt hier, der Quarantäne hält, mit dem will ich gehen." Der General versetzte: „Tut es so geschwind als möglich, denn ich habe meine Ursachen." Er rief sogleich seinen Sekretär und gab jedem einen Paß mit der Weisung, ihn beständig in der Tasche zu tragen und die französische Kokarde auf dem Hut. Und so waren die beiden Brüder bei Hof in Palermo für Jakobiner ausgeschrien, und in Neapel wollte man sie als Royalisten einkerkern.[2] In diesem Falle befanden sich damals alle vernünftigen und mäßigen Leute.

Abfahrt.

Endlich war die Quarantäne des dänischen Kapitäns zu Ende, und Philipp Hackert mußte bis Livorno über 300 Piaster bezahlen für sich, seinen Bruder, einige zwanzig Kisten und einen englischen Wagen. General Rey hatte Befehl gegeben, daß nichts, was ihnen zugehörte, visitiert werden sollte. Der dänische Generalkonsul Christian Heigelin war auch mit auf dem Schiffe, Direktor Tischbein und andere mehr, in allem 43 Passagiere. Bei Monte Christo ward das Schiff von einem französischen Kaper besucht, und weil ein Türke auf dem Schiffe war, welcher Datteln hatte, so wurde das Schiff genommen. Philipp Hackert widersetzte sich mit Heftigkeit, zeigte seinen französischen Paß und wurde als Preuße respektiert. Indessen wollten sie das Schiff nach Bastia in Korsika bringen. Heigelin und Schwarz, als Kaufleute, wußten wohl, daß in Bastia keine Gerechtigkeit sei; also da die Kaper das Schiff verlassen hatten, handelten sie mit den beiden Kerls, die auf dem Schiffe als Wache zurück-

[1] Ferdinand III., Großherzog von Toskana, zweiter Sohn Kaiser Leopolds II. — [2] Wäre Hackert nicht auf den Rat des Generals geflüchtet, so wäre er sicherlich binnen kurzem nach der Rückkehr des Königs dem allgemeinen Strafgericht zum Opfer gefallen, das alle traf, die zu den Franzosen in gute Beziehungen getreten waren.

geblieben waren, und stellten ihnen vor: der Großherzog von Toskana habe schon das Land verlassen, und die Franzosen seien im Besitze desselben. Sie möchten das Schiff anstatt nach Bastia nach Livorno bringen lassen. Dieses kostete 200 Piaster, welche Philipp Hackert mit den beiden obgenannten bezahlte, weil sie die besten Güter auf dem Schiff hatten.

Livorno.

Der Wind ward ungestüm und trieb das Schiff gegen Livorno, und nach einer verdrießlichen Reise von dreizehn Tagen kamen sie in der Nacht auf der Reede daselbst an. Des Morgens früh wurde das Schiff wie gewöhnlich besucht, und weil ein Kaper darauf gewesen war, 25 Tage Quarantäne deklariert, welche auch im Hospital St. Jakob gehalten wurde.

Philipp Hackert ließ gleich seinen englischen Wagen wegbringen; da es aber an die Kisten kam, wollte man sie visitieren, ob auch englische Waren darin wären. Durch den preußischen Agenten und den General Miollis aber wurde alles sogleich vermittelt und die Kisten ohne Visitation verabfolgt. Der Kaufmann Schwarz hingegen und andere hatten noch einen weitläufigen Prozeß, der erst lange hernach in Paris entschieden wurde.

General Miollis war durch General Rey schon unterrichtet, daß die beiden Gebrüder Hackert nach Paris gingen. Die Sache war aber schwer auszuführen, und man ließ die Entschuldigung gelten, daß das Meer voller Kaper und das Land voller Armeen sei. Sie wählten einstweilen Pisa zu ihrem Wohnplatze und hielten sich stille, bis endlich die kaiserlichen Truppen einrückten.

Florenz.

Ein Jahr darauf zogen beide Brüder nach Florenz und richteten sich ein. Im Jahr 1803 kaufte Philipp Hackert sich eine Villa mit zwei Podere, welches so viel sagen will als zwei Bauerfamilien, welche das Land der Herrschaft um billige Bedingungen bauen. Diese Villa liegt a San Piero di Carreggio nahe bei der Villa, wo Lorenzo il Magnifico gewohnt hatte.

Philipp Hackert hatte seine Wohnung in Florenz und lebte viele Monate auf der Villa, wo ein Studium eingerichtet war, so daß er fleißig malte und sich dabei auch mit der Kultur des Landes beschäftigte. Er behandelte seinen Wein nach Chaptals Unterricht[1], preßte sein Öl, wie es die Provenzalen machen, legte sich einen Küchengarten an, baute das Kornland besser, ließ gemauerte Gräben ziehen, pflanzte einige tausend neue Reben, so daß sein Gütchen in kurzem sehr einträglich ward. Die Wohnung war reinlich und einfach eingerichtet, und er sah nur wenige Freunde und Fremde, die ihm empfohlen waren, damit die Ruhe des Landlebens nicht gestört werden möchte. Sein Bruder Georg besorgte in der Stadt den Kupferstichhandel, und was sonst von dieser Art vorfiel, kam Sonnabends zu ihm und ging Montags früh nach Florenz zurück. Dieser Bruder ward ihm aber bald durch den Tod geraubt. Er starb den 4ten November 1805, noch nicht 50 Jahr alt. Er wurde als Protestant in Livorno begraben, denn in Florenz ist keine Grabstätte für Protestanten.

Lebensende.

Noch ein ganzes Jahr verlebte Philipp Hackert in völliger Tätigkeit; doch ward er gegen Ende von 1806 vom Schlagfluß befallen, worauf er noch einige Zeit mit Besinnung und Hoffnung lebte, bis er im April 1807 die Welt verließ.

Er gehörte zu den Menschen, die auf eine entschiedene Weise ihres eigenen Glücks Schmiede sind. Sein angebornes Talent entwickelte sich bald, und ein ruhiger Fleiß, eine unausgesetzte Bemühung brachte ihn nach und nach auf den Gipfel, wo wir ihn gesehen haben. Er war eine von den glücklichen Naturen, die bei einer großen Selbstbeherrschung jedermann dienen und niemand gehorchen mögen. Er hatte die Gabe, sich in Menschen zu schicken, ohne im mindesten biegsam zu sein. Dabei gereichte es ihm freilich zum größten Vorteil, daß gerade das Fach, wozu ihn die Natur bestimmt hatte, zu seiner Zeit vor vielen andern begünstigt war. Die große Strenge und Ordnung, mit der er

[1] Jean Antoine Claude Chaptal (1756—1832), französischer Chemiker und Staatsmann, erfand ein Weinverbesserungsverfahren.

seine Kunst sowie seine Geschäfte betrieb, ward mild und leidlich für andere, indem sein eigentliches Metier ihn jedermann angenehm machen mußte. Die vielen Liebhaber suchten und bezahlten ihn, die vielen Dilettanten strebten ihm nach, und jeder war schon zufrieden, wenn er sich auch nur einen Schein jenes großen Talentes gewonnen hatte. So war Hackert geschätzt, ohne beneidet zu werden, und konnte immer er selbst sein, ohne den Menschen lästig zu fallen.

Seinen Brüdern war er mehr als Vater, er ward ihnen zugleich Lehrer und Gönner, Führer und Beschützer. Sein Äußeres war seinem Innern völlig gemäß. Wohlgebaut, zeigte er sich strack, ohne steif zu sein, doch mehr mit einem ernsten als gefälligen Anstand. Man hätte wohl in seinem Wesen etwas Diplomatisches finden können, welches in dem kalten Gefälligen der Hofleute besteht, ohne das Submisse von diesen zu haben, weil der Diplomate sich immer auch gegen die vornehmsten Personen, mit denen er umgeht, eine gewisse Würde geben muß, indem er, wenn er auch ihresgleichen nicht ist, doch ihresgleichen vorzustellen hat. Wir dürfen hierbei nicht vergessen, daß er ein Preuße von Geburt war und seinen Teil von der Glorie des großen Königs sich zueignete. Er ähnelte daher durch Tüchtigkeit, Strenge, Schärfe, Tätigkeit und Ausdauer den besten, die uns aus dieser Nation bekannt geworden; eine Vergleichung, die, indem sie den Begriff von ihm erleichtert, ihm nur zur Ehre gereichen kann.

Nachträge.

Vorerinnerung.

Die Nachricht von dem Tode seines verehrten Freundes Philipp Hackert erhielt der Herausgeber zugleich mit einem Paket biographischer Aufsätze, welche ihm der Verewigte in einer frühern und letzten Verordnung zugedacht hatte. Sie sind größtenteils von Hackerts eigener Hand, und freilich war die vorzunehmende und dem Verstorbenen zugesagte Redaktion manchen Schwierigkeiten unterworfen. Die Anmut solcher Aufsätze beruht auf einem natürlichen, fast mehr noch als die Rede selbst, losen und ungezwungenen Stil, welcher sich jedoch in einer Druckschrift wunderlich ausnehmen, ja kaum lesbar sein würde. Den Freunden des Künstlers und der Kunst eine nicht mißfällige Lektüre zu bereiten und dem Natürlichen, Wahren, Anmutigen jener Blätter bei einer Bearbeitung so wenig als möglich zu entziehen, war die Aufgabe, welche man zu lösen sich angelegen sein ließ; und man wünscht, daß die Absicht wenigstens im ganzen möge gelungen sein.

Diese durch unsere Redaktion entstandene Sammlung besteht in drei Abteilungen, wovon die erste einen kurzen Abriß des Lebens- und Kunstganges unsers Hackert bis in sein vierzigstes Jahr enthält, die zweite aus dem Reisejournal eines Engländers, der mit Hackert Sizilien durchzog, die dritte aus einer Anzahl nicht eigentlich zusammenhängender Anekdoten besteht, welche jedoch die Kunst- und Lebenstätigkeit des merkwürdigen Mannes vielseitig vor Augen stellen. Möchte man von jener ersten Abteilung wünschen, daß sie etwas mehr, und von der letzten, daß sie etwas weniger ausführlich verfaßt wäre, so geschähe es wohl nicht ganz mit Unrecht. Doch hat man bei Redaktion dieser Hefte weder dort etwas zugeben noch hier etwas abnehmen können, ohne den Charakter derselben zu zerstören. Da man hier

Nachrichten von einem bedeutenden Manne und zwar durch ihn selbst erhält, so ist es billig, daß man auch seiner eigenen Art, womit er von sich spricht, etwas nachgebe. Wir haben daher an diesen Aufsätzen nicht mehr getan, als nötig war, um sie lesbar zu machen, damit das meistens glückliche Leben unsers Freundes auch glatt und bequem vor den Augen des Beschauers hinfließen möge.

Was das Reisejournal betrifft, so konnte die Frage entstehen, ob es wohl der Mühe wert sei, solches zu übersetzen und abzudrucken. Sizilien, das in der zweiten Hälfte des vergangenen Jahrhunderts gleichsam erst für fremde Nationen entdeckt wurde, ist so vielfach durchreist und beschrieben worden, daß man sich kaum nach einer abermaligen, besonders nach einer älteren Reisebeschreibung sehnen möchte. Die Bemerkung jedoch, daß man eher müde wird, selbst zu reisen als Reisebeschreibungen zu lesen, schien auf eine bejahende Antwort hinzudeuten. Freilich besitzen wir einen verständigen, einsichtigen Swinburne, einen edlen und männlichen Riedesel, einen heitern, mitunter etwas übereilten Lebemann Brydone, einen geschäftigen, aber nicht immer zuverlässigen Borch, einen treuen und guten, aber etwas weitschweifigen Bartels, einen ernsten und gefaßten Münter, einen unterrichteten und blühenden Stolberg, einen wissenschaftlichen, obgleich nicht genug begründeten Spallanzani, den durch sein Kupferwerk alles gleichsam abschließenden Houel[1], ja noch so manche andere, daß man also gar wohl diesen Knight hätte entbehren können, um so mehr, als er einige seiner Vorgänger unmittelbar vor Augen gehabt zu haben scheint. Aber ein jeder, der in der Ferne ein Land studieren will, er habe es früher nun selbst gesehen oder nicht, wird immer so viel Zeugen aufsuchen, als er nur kann, deren Menge in diesem Fall nur interessanter ist, weil sowohl die verschiedenen Zeiten, in welchen sie beobachtet, als die verschiedenen Standpunkte, woraus sie die Gegenstände angesehen, dem Betrachtenden und Urteilenden sehr zustatten kommen. Reisebeschreibungen aus verschiedenen Jahren

[1] Obige Aufzählung läßt zugleich erkennen, welche Werke über Sizilien von Goethe selbst bei Darstellung seiner Reise zu Rate gezogen worden sind; die genauen Titel vgl. Bd. 14, S. 429 und 430 dieser Ausgabe.

sind gleichsam als Chroniken solcher Gegenstände anzusehen; die eigentlichen augenblicklichen Zustände werden aufgefaßt und festgehalten, indessen sich in der Wirklichkeit manches verändert und sich nach wenigen Jahren ganz neue Erscheinungen dem Beobachter darbieten. So stand zu den Zeiten Knights Messina noch aufrecht[1], und der Weg auf den Gipfel des Ätna war, obgleich beschwerlich genug, doch noch zurückzulegen, anstatt daß nach der Eruption von 1787, welche am Gipfel selbst ausbrach, das Erklimmen desselben beinahe unmöglich ward.[2] Von Schlüssen, die aus solchen Vergleichungen können gezogen werden, gibt uns Spallanzani ein interessantes Beispiel, indem er zusammenstellt, was seine Vorgänger von der innern Beschaffenheit des ätneischen Kraters gemeldet hatten. Und wer von denen, die sich mit der Erdbeschreibung ernst beschäftigten, hat nicht mehr oder weniger auf gleiche Weise verfahren? Die Bekanntschaft, die wir bei dieser Gelegenheit mit so bedeutenden Männern machen, ist fast ebensoviel wert als die Bekanntschaft mit den Gegenständen selbst; denn wo zeichnen sich die Nationen und die Individuen derselben wohl mehr aus als auf Reisen? Jeder bringt eine gewisse einheimische Urteilsweise mit; jeder hat einen gewissen Maßstab des Guten, Würdigen, Wünschenswerten oder Vortrefflichen; und auch der Zeitcharakter, den die Reisenden an sich tragen, spricht sich aus. Hackert mit seinen beiden englischen Freunden erscheint durchaus tüchtig, wohlwollend, rechtlich, auf einen bestimmten Zweck losarbeitend. Die Hauptrichtung des Jahrhunderts gegen alle Untätigkeit, und was den Menschen darin erhält, die Hauptneigung zu allem, was wirksam und förderlich ist, besonders im Staatsfache sowie im Ökonomischen, Merkantilischen, Technischen, erscheint an diesen wenigen Männern teils in der Reisebeschreibung, teils in der Biographie. Sie bekennen sich alle zu der Religion des ehrlichen Mannes, und wir sehen einen Papst, einen König, welche Redlichkeit und Tätigkeit zu schätzen wissen, ohne zu fragen, welcher Kirche ein solcher Mann angehöre. Der Widerwille Knights gegen alles, was Faulheit und Tagedieberei begünstigt, bricht überall hervor, und

[1] Das große Erdbeben von Messina erfolgte im Jahre 1783. — [2] Goethe hat bekanntlich nur den Vorberg Monti Rossi bestiegen.

so scheint er völlig jenen Tagen gemäß denkend, von welchen sich seine Reisebeschreibung datiert.

Zu dieser Apologie des gegenwärtig abgedruckten Tagebuchs läßt sich noch hinzufügen, daß es doch auch gleichsam gefordert wird, in dem Leben eines Landschaftsmalers auch einmal die Landschaft selbst zu sehen, welches eigentlich nur durch einen Dritten geleistet werden kann, der, indessen der Künstler zeichnet, die wörtliche und schriftliche Schilderung der Gegend übernimmt. Mehrere Stellen dieser Art sind Herrn Knight vorzüglich gelungen. So sind es denn auch nur wenige Bogen, die man sogar, nach Belieben, überschlagen könnte.

Übrigens ist er als ein Mann von Kenntnissen, besonders in der griechischen Literatur, bekannt und Verfasser eines bedeutenden Werks, welches den Titel führt: „An analytical Essay on the Greek Alphabet, by Richard Payne Knight. London 1791." Auch ist er Liebhaber der Kunst; denn Downton-Castel in Shropshire, sein Geburtsort, enthält viele Gegenstände der Skulptur und Malerei, die er auf seinen Reisen gesammelt hatte. Durch ein Versehen heißt er in dem Hackertschen Manuskript mit Vornamen Henry, der also nach dem eben angeführten Werke zu berichtigen wäre.

Hier nehmen wir auch Gelegenheit, von Hackerts zweitem Reisegefährten, Herrn Gore, umständlichere Nachricht zu geben.

Charles Gore.

Geboren den 5. Dezember 1729 zu Horkstow in Yorkshire, stammte aus einer würdigen Familie, und einer seiner Vorfahren war Lord Mayor der Stadt London gewesen. Sein Vater, ein sehr rechtschaffener und wohlwollender Mann, führte den gleichen Vornamen und war der jüngste von drei Brüdern. Die ältesten wurden Parlamentsglieder, und ihn bestimmte man zur Handelschaft nach Art jener Zeit, wo man es jüngern Söhnen des ersten Adels nicht nachteilig hielt, wenn sie ihr Glück auf diesem Wege suchen wollten. Er war eine Zeitlang als Direktor der englischen Faktorei in Hamburg angestellt und gerade in der Epoche, als die englischen Armeen unter dem Kom-

mando des Herzogs von Marlborough sich auf dem festen Lande befanden. Der Herzog war ihm sehr gewogen und zeichnete ihn aus; er dagegen widmete sich dergestalt der Person und dem Interesse dieses großen Heerführers, daß, als beide zurück nach England kamen und der Herzog bald in Ungnade fiel, die beiden ältern Brüder aber auf der Seite des Ministers Lord Oxford hielten, er darüber verdrießlich sich von seiner Familie trennte und sich nach Yorkshire begab, wo er eine Besitzung kaufte und bei schon zunehmendem Alter heiratete.

Er hatte sieben Kinder von seiner Gattin, darunter unser Charles Gore das dritte und der einzige Sohn war. Er ward in der Westminster-Schule erzogen und, weil sein Vater bei geringem Vermögen mehrere Kinder hatte, gleichfalls der Kaufmannschaft gewidmet, da er denn mehrere Jahre auf dem Bankcomptoir seines Onkels John Gore arbeitete; als er aber einst seine Familie in Yorkshire besuchte, machte er Bekanntschaft mit einer jungen Erbin, die bei ansehnlichem Vermögen eine vorzügliche Schönheit besaß. Als er durch die Heirat mit diesem Frauenzimmer unabhängig ward, so verließ er alsbald seine kaufmännische Laufbahn, die ihm von jeher sehr mißfallen hatte. Seine Gattin brachte ihm vier Töchter, davon die zweite sehr zeitig starb; er aber blieb mit seiner Familie in Yorkshire bis zu seines Vaters Tode und beschäftigte sich diese Zeit über so gut, als die Lage seines Wohnortes zuließ, sich in jenem Talent zu üben, welches er von Jugend an bei sich entdeckt hatte, Mechanik nämlich und Schiffbaukunst. Nach dem Tode seines Vaters konnte er nunmehr seiner überwiegenden Leidenschaft für die Schiffahrt vollkommenen Lauf lassen, welche bis zum größten Enthusiasmus anwuchs, als er in Hampshire die angenehme Stadt Southampton an dem Flusse gleichen Namens zu seinem Aufenthalte wählte, die wegen der Nähe von Portsmouth mit seinen Werften und mit Spithead, wo die Flotte gewöhnlich stationiert, ihm alles lieferte, was er nur zum Studium und zur Ausübung seines Lieblingsgewerbes nötig hatte.

Dieses trieb er zehn bis zwölf Jahre unermüdet, indem er verschiedene Schiffe nach seinen eigenen Modellen erbauen ließ, wovon das eine, die Schnecke genannt, ein Kutter, wegen seiner

zierlichen Gestalt und der Schnelligkeit des Segelns merkwürdig und von allen Seeleuten bewundert war. Herr Gore hatte die Ehre, in diesem Schiffe die Brüder Ihro Majestät, die Herzoge von York, Gloceſter und Cumberland, von Southampton auf Spithead, Portsmouth, die Insel Wight und sonst umher zu führen. Gewöhnlich brachte er seinen Sommer, ja den größten Teil des Jahres damit zu, daß er mit der Flotte die Küste von England befuhr, auch die Küsten von Frankreich, die Inseln Guernsey, Jersey und andre besuchte und auf diese Weise die Kenntnis des Schiffbaues und des Seewesens sich eigen machte, wodurch seine Zeichnungen so außerordentlich schätzbar werden. Er hatte beständig zwei Matrosen im Dienste und stand selbst immer am Steuerruder. Zu einer Fahrt auf die hohe See nahm er alsdann mehrere Mannschaft.

Erst in dem Jahre 1773 ward er veranlaßt, diese seine Lage und eine Lebensart aufzugeben, die ihm so äußerst angenehm war; doch der schlimme Gesundheitszustand seiner Gattin und die Meinung der Ärzte, daß die Luft von Southampton ihrer Genesung entgegenstehe, bewogen ihn, um ihrentwillen einen mildern Himmelsstrich zu suchen und seine Familie zu einem Winteraufenthalt nach Lissabon zu versetzen. Aber die Gesundheit seiner Gattin wurde dadurch so wenig gefördert, daß er das nächste Jahr nach England zurückzukehren im Begriff stand, als unvermutet ein alter Bekannter ankam, Kapitän Thompson, der den Levant, eine Fregatte von 32 Kanonen, kommandierte und auf seinem Wege in das Mittelländische Meer in Lissabon ansprach. Herr Gore konnte dem freundlichen Erbieten des Kapitäns nicht widerstehen, der ihn und seine Familie nach Livorno zu bringen versprach; und weil dieser geschickte Schiffmann den Auftrag hatte, den verschiedenen englischen Garnisonen Geld zu bringen, so fand Herr Gore die erwünschte Gelegenheit, Gibraltar und Port Mahon auf der Insel Minorka zu sehen, an welchem letztern Platz der Kapitän sich beinahe drei Wochen aufhielt.

Sie trennten sich in Livorno; nachdem Herr Gore sich fast ein Jahr in Florenz aufgehalten und seine jüngste Tochter dem Lord Cowper, der daselbst ansässig war, verlobt hatte, zog er mit seiner Familie nach Rom und Neapel und kehrte nach einiger

Zeit der Vermählung seiner Tochter wegen nach Florenz zurück, nachdem er vorläufig ein Haus in Rom gemietet hatte, wo er sich denn meistens bis zum Jahre 1778 aufhielt.

Während dieser Zeit machte er vertraute Bekanntschaft mit Philipp Hackert, dem berühmten Landschaftsmaler. Sie brachten zwei Sommer zusammen auf Castel Gandolfo und Albano[1] zu, immerfort mit verschiedenen Lustreisen beschäftigt, wobei sie immer nach der Natur studierten und zeichneten, welches in dieser göttlichen, reichen und durch so mannigfaltige Schönheiten verherrlichten Gegend ein großer Genuß war. Kehrten sie gegen den Winter nach Rom zurück, so brachte Gore seine meisten Abende in Hackerts Hause zu, wo sich einige deutsche Künstler, ingleichen englische und andere Fremde ebenfalls einfanden, die sich wie er den Künsten ergeben hatten. Gewöhnlich saßen sie um einen großen Tisch, auf welchem mehrere Lampen stunden, und jeder wählte sich ein Vorbild aus Hackerts schönen Studien nach der Natur, indessen ein italienischer Abbate ihnen den Tasso und die übrigen vorzüglichen italienischen Dichter vorlas und erklärte. Der Abend ward gewöhnlich mit einer mäßigen, aber guten Tafel beschlossen, und die Träume dieser kleinen Sozietät sollen oft besonders malerisch gewesen sein.

Im Jahre 1777 unternahm Herr Gore in Gesellschaft seiner Freunde Hackert und Knight die Reise nach Sizilien, woran er sich zeitlebens so gern erinnerte. Nach drei Monaten kehrten sie nach Rom zurück, und im folgenden Jahre verließ Gore Italien, um nach der Schweiz zu gehen. Hackert begleitete ihn abermals bis Venedig, wo sie mit großen Schmerzen voneinander schieden, indem Hackert mit einer Gesellschaft junger Engländer und Russen die Borromeischen Inseln[2] besuchen wollte.

In der Schweiz verweilte Gore beinahe zwei Jahre und kehrte nach England zurück, indem er auf dem Wege Frankreich, die Niederlande und Holland besuchte. In seinem Vaterlande hielt er sich abermals gegen zwei Jahre auf; als aber im Jahr 1785 die Gesundheit seiner Gattin von neuem zu sinken anfing, so brachte er sie nochmals aufs feste Land und kehrte unmittelbar

[1] Beide östlich von Rom in den Albanerbergen und am gleichnamigen See. — [2] Im Lago Maggiore.

von Spa nach England allein zurück, um seine Geschäfte in Ordnung zu bringen, indem er sich vorgenommen hatte, sich durchaus in Neapel niederzulassen. Aber ein unerwartetes Unglück zerstörte diesen Plan. Während seiner Abwesenheit starb die geliebte Gattin zu Spa den 22. August 1785 an einem Flußfieber, den neunten Tag ihrer Krankheit, zum größten Schmerz ihrer Töchter, denen sie mit Recht so wert und teuer gewesen. Auf Anordnung ihres Gemahls ward ihr Leichnam ins Vaterland gebracht. Herr Gore hatte jene traurige Nachricht zu Shobdencourt in Shropshire vernommen, da er am Podagra in dem Hause seines Freundes Lord Bateman darniederlag, der mit seiner trefflichen Gemahlin ihm in diesen körperlichen und Gemütsbedrängnissen den liebenswürdigsten Beistand leistete. Sobald er wieder hergestellt war, kehrte er zu seinen Töchtern zurück, hielt sich einige Monate im Haag auf, wo er sich vornahm, den bisher noch unbetretenen Teil von Deutschland zu besuchen. Sie gelangten im Oktober 1787 nach Weimar und setzten ihre Reise nach Dresden und Berlin fort und wurden zuletzt durch die zuvorkommende Güte und Freundlichkeit der weimarischen Herrschaften bewogen, sich im Jahre 1791 in Weimar niederzulassen.

Die Gegenwart dieses vortrefflichen Mannes ist unter die bedeutenden Vorteile zu rechnen, welche diese Stadt in den letzten Jahren genossen. Seine Persönlichkeit machte stets einen wohltätigen Eindruck. Einfach, freundlich und gefällig erwies er sich gegen jedermann; selbst noch im Alter machte seine Gestalt, seine Gesichtsbildung einen sehr angenehmen Eindruck. Der Unterhaltung mit ihm konnte es niemals an Stoff fehlen, weil er vieles gesehen, erlebt und gelesen, ja man kann sagen, keinen Augenblick des Lebens mit unbedeutenden Gegenständen zugebracht hatte. Seine ansehnlichen Einkünfte setzten ihn in den Stand, bequem und behaglich zu leben und dabei großmütig, gegen Tätige fördernd, gegen Leidende hülfreich zu sein. Sein durchaus gleichförmiges Betragen machte seine Gesellschaft sicher und angenehm, und selbst wenn er am Podagra litt, war er noch heiter, mitteilend und unterhaltend. Sein früheres Leben auf der See, an den Küsten, in schönen und bedeutenden Ge-

genden hatten jene Luft in ihm erregt, ſolche flüchtige Augenblicke zu fixieren. So hatte er ſich der Proſpektzeichnung ergeben und war hauptſächlich dadurch mit Hackert innig verbunden. Um deſto gewiſſer von der Richtigkeit ſolcher Abbildungen zu ſein, hatte er die Camera obscura[1] angewendet, deren Mängel ihm zwar nicht verborgen waren, deren er ſich aber doch als Liebhaber mit vielem Vorteil zu bedienen wußte. Er ſetzte dergleichen Übungen immer fort, welches ihm um ſo leichter ward, als er an Rat Kraus, einem ſehr geſchickten und in dieſem Fache fertigen Künſtler, den beſten Gehülfen fand. Er machte mit demſelben verſchiedene Reiſen, davon ich nur der zu der Belagerung von Mainz und der nach den Borromeiſchen Inſeln gedenke.

Was ihn aber zu Hauſe auf eine ſehr angenehme Weiſe beſchäftigte, war die Sorgfalt, womit er ſeine früheren Zeichnungen zuſammenſtellte, ordnete, ausarbeitete, durch Nachzeichnungen aus Reiſebeſchreibungen ergänzte und in große Bände zuſammenbinden ließ. Hieraus entſtand eine vorzügliche Folge von Ausſichten. Liſſabon, Gibraltar, Minorka, die Küſten des Mittelmeers, Sizilien, Italien waren unter verſchiedenen Geſichtspunkten glücklich aufgefaßt und mit der Leichtigkeit eines Liebhabers dargeſtellt. Die Seeſtücke und Häfen zeichnen ſich vorzüglich durch trefflich gezeichnete Schiffe aus; denn indem Herr Gore ſo lange Zeit ſich mit dem Schiffbau abgegeben, ſo waren ihm dieſe wichtigen Gebäude nicht bloß dem Scheine nach bekannt, ſondern er verſtand ihre Formen ſowie die ganze Technik, wodurch ſie bewegt werden, aufs genaueſte. Wie ein tüchtiger Figurenzeichner, der mit der Anatomie wohl vertraut iſt, die Gelenke an den rechten Ort ſetzt, ſo waren bei ihm die Teile des Schiffs im rechten Verhältnis, weil er ihren Gebrauch und die Wirkung, die ſie hervorbringen ſollten, ſehr genau kannte; wie er denn auch bis kurz vor ſeinem Ende mit der Geſellſchaft zu Verbeſſerung des Schiffbaues in London, deren Mitglied er war, in beſtändigem Verhältnis blieb und ſeine Betrachtungen mitteilte, die er über dieſen Gegenſtand immer fortſetzte. Als Beweis ſeiner unveränderlichen Neigung zu dieſen Gegenſtänden

[1] Vgl. unten, S. 95.

kann man anführen, daß er nicht vierundzwanzig Stunden vor seinem Ende, welches den 22. Januar 1807 erfolgte, seiner Tochter den Wunsch ausdrückte, daß sie bei ihrem Ableben ein Legat der Sozietät der Marine zu London hinterlassen möge. Ebenso verordnete er in seinem Testamente, daß von den alten Matrosen, welche mit ihm jenen Kutter, die Schnecke, geführt hatten, der eine, welcher noch am Leben war, eine Pension regelmäßig bis an sein Ende erhalten sollte, welches denn auch durch seine treffliche Tochter gewissenhaft erfüllt worden.

Jene Sammlung, die in den letzten Jahren seine größte Freude gemacht hatte, ward nach einer kurz vor seinem Tode ausgesprochenen Verordnung Ihro des Herzogs von Weimar Durchlaucht zum Andenken übergeben. Es sind diese schönen Bände auf die Bibliothek niedergelegt und werden daselbst aufbewahrt. Eine Marmorbüste des Herrn Gore wird daselbst auch das Andenken an seine Persönlichkeit erhalten. Seinen Überresten gestattete man den Vorzug, in der Hofkirche niedergesetzt zu werden, wo sie neben seiner ältern Tochter Elise Gore, einer der würdigsten Schülerinnen Hackerts, die ihrem Vater vorausgegangen, eine Ruhestätte gefunden. Ihm daselbst ein vollständiges Monument zu setzen, war seiner jüngern Tochter Emilie vorbehalten.

Ausführliche Beschreibung der sechs Gemälde,

die zwei Treffen bei Tschesme vorstellend.[1]

Erstes Gemälde.

Evolution, um den Feind zu der Schlacht vom 5. Juli 1770 zu nötigen.

Die türkische Flotte war in einem Halbzirkel am rechten Ufer des festen Landes bei Tschesme geordnet. Das türkische Schiff mit der großen rot und grünen Flagge und dem roten Wimpel auf dem großen Mast kommandierte der Kapudan-Pascha[2]; das Schiff mit der großen gelb und roten Flagge auf dem großen Mast war des Kontreadmirals; das Schiff mit der

[1] Vgl. Bd. 22, S. 345—350 dieser Ausgabe. Die Gemälde befinden sich jetzt im kaiserlichen Schlosse zu Peterhof. — [2] Kapudan-Pascha, der türkische Großadmiral.

großen roten Flagge auf dem Fockmast befehligte der zweite Kontreadmiral; alle andern türkischen Schiffe führen rote Flaggen und Wimpel. Auf dem Lande hinter der Flotte stehen die Landtruppen, dreißigtausend Mann stark, die Landung der Russen zu verhindern und die Schifftruppen im Notfalle abzulösen. Hievon sieht man nur einen Teil auf dem Bilde, indem Lager und Zelte durch die Schiffe und den Rauch bedeckt sind, sowie man auch von mehreren Galeeren, kleinen Schiffen und Schaluppen zum Transport der Mannschaft nur einige vorgestellt sieht.

Der Obergeneral der kaiserlichen Flotte, Graf Orlow, hatte beschlossen, die Feinde bei geringem Winde, der ihn jedoch begünstigte, anzugreifen, und rückte um 11 Uhr mit drei Divisionen vor. Die erste Division von drei Schiffen, die Europa, St. Estafi und Tri Swetitele, befehligt der Admiral Spiridow, dessen große Flagge auf dem Mittelmast des zweiten Schiffes St. Estafi, worauf er sich befand, zu sehen. Diese ganze Division hat blaue Windfahnen. Das erste Schiff, Europa, wendet sich, indem es auf den Feind seine Ladung abfeuert, welcher schon die russische Flotte eine Zeitlang beschossen hatte. Die zweite Division, gleichfalls von drei Schiffen, St. Januarius, Trierarcha und Rastislaw, rückt in Linie vor und wird von dem Obergeneral, dem Grafen Orlow, befehligt, der auf dem Schiffe Trierarcha sich befindet, auf dessen großem Mast man die große Kaiserflagge sieht. Auf dem Fockmast ist die große rote Flagge als Zeichen des Angriffs. Diese ganze Division hat weiße Windfahnen. Die dritte Division besteht aus drei Schiffen, Netron Menja, Swetoslaw und Saratow, unter den Befehlen des Admirals Elphinstone, der sich auf dem Schiffe Swetoslaw befand. Es hat die Kontreadmiralsflagge auf dem Besanmast. Die ganze Division hat rote Windfahnen und rückt gleichfalls in Linie vor. Die Bombarde, die sich bei der zweiten Division nach vorn zu befindet, wirft beständig Bomben auf den Feind.

Zweites Gemälde.

Treffen von Tschesme, den 5. Juli 1770.

Das Schiff St. Estafi, welches das Schiff des türkischen Kontreadmirals genommen hatte, war, von dem großen brennen-

den Mast desselben entzündet, aufgeflogen. Die Trümmer desselben sieht man im Vordergrund. Man erblickt Russen, welche die türkische Flagge retten, um dieses Zeichen ihres Siegs zu erhalten. An der andern Seite mehrere Türken und Russen, die sich um die Wette auf einen Teil der Trümmer zu retten suchen. Weiterhin erblickt man eine russische Schaluppe, die eine Menge russischer Soldaten und Matrosen rettet, die mit dem Schiff aufgeflogen waren. Alle die übrigen Schaluppen eilen herbei zu demselben Zweck, aufgefordert durch den roten Wimpel auf dem Fockmast des Admiralschiffes Trierarcha. Dasselbe Schiff hat Anker geworfen und schlägt sich unaufhörlich mit kleinem Gewehr- und Kanonenfeuer. Das Schiff Rastislaw hält an der Windseite, um sich mit Vorteil zu schlagen. Das Schiff Tri Swetitele, um der Gefahr zu entgehen, von dem brennenden türkischen Schiff entzündet zu werden, durchbrach die Linie der Türken unter fortdauerndem Gefecht. Die Europa und der heilige Januarius fahren fort zu manövrieren, indem sie die feindlichen Schiffe beschießen. Die dritte Division des Kontreadmirals Elphinstone ist noch nicht in den Streit verwickelt. Die Schaluppe, die sich entfernt, ist die, welche den Admiral Spiridow und den Admiral Grafen Orlow gerettet hatte. Das Schiff des türkischen Kontreadmirals, das durch den St. Estafi genommen war, entzündete sich. Die türkische Mannschaft, um sich zu retten, stürzte sich ins Meer; einige Stunden darauf erreichte das Feuer die Pulverkammer, und das Schiff flog auf. Der erste türkische Kontreadmiral hat sein Ankertau gekappt, seine Flaggen gesenkt und entfernt sich, um nicht durch gedachtes Schiff angezündet zu werden. Ein anderes in der Nähe macht Anstalten, dasselbe zu tun, während es sich noch schlägt. Alle übrigen Schiffe, dieselbe Gefahr und das beständige Feuer der russischen Flotte fürchtend, kappen gleichfalls ihre Ankertaue und beginnen ihren Rückzug.

Drittes Gemälde.

Rückzug der Türken in den Hafen von Tschesme.

Die Türken ziehen sich in den Hafen zurück mit gesenkten Flaggen. Das Schiff Trierarcha, worauf sich der Graf Orlow

befand, gab das Signal zum Verfolgen, indem eine rote Flagge mit einem weißen Oval in der Mitte am großen Maste unter der Kaiserflagge aufgesteckt war. Das Schiff selbst aber und der Rastislaw ist noch im Gefecht mit den Feinden, indes der übrige Teil die Flotte verfolgt. Die Schaluppen, welche befehligt waren, die Mannschaft des aufgeflogenen Schiffes zu retten, kehren zurück und nähern sich ihren Schiffen. Der Vordergrund stellt eine kleine Insel vor, wo sich ein türkischer Posten befindet, der den russischen Schaluppen durch ein anhaltendes Feuer beschwerlich fällt; sie antworten demselben, indem sie ihren Weg fortsetzen. Mehrere Türken von der Mannschaft des aufgeflogenen Schiffes retten sich auf diese Insel.

Viertes Gemälde.

Nächtlicher Angriff vom 7. Juli 1770.

Die vier Schiffe Europa, Rastislaw, Netron Menja und Saratow, zwei Fregatten, Afrika, Nadeschda, und eine Bombarde machen die Eskadre aus, die den Feind angreifen sollte. Sie war vom Kontreadmiral Greigh befehligt, der auf dem Schiff Rastislaw sich befand. Auf dem Gipfel des großen Mastes sieht man die Cornette[1] und auf dem Flaggenmaste drei angezündete Schiffslaternen, welche das Zeichen zum Angriff sind. Um den Angriff zu maskieren, scheint die übrige Flotte sich segelfertig zu machen. Die vier Brander liegen vor Anker und erwarten das Signal zum Handeln. Die Bombarde wirft beständig Bomben. Die Fregatte Nadeschda nähert sich der türkischen Batterie von 22 Kanonen ungeachtet ihres beständigen Feuers. Die Fregatte Afrika nähert sich von der andern Seite, um die Vollendung einer andern angefangenen Batterie zu verhindern. Die türkischen Schiffe, alle vor Anker in dem Hafen von Tschesme, fangen, indem sie die Annäherung der russischen Eskadre bemerken, zu kanonieren an.

Fünftes Gemälde.

Verbrennung der türkischen Flotte im Hafen von Tschesme.

Die drei Schiffe Europa, Rastislaw und Netron Menja

[1] Cornette: eine Flaggenart mit dreieckigem Ausschnitt.

liegen vor Anker am Eingang des Hafens, nahe bei der feindlichen Flotte, welche sie immerwährend beschießen. Der Saratow bleibt zurück, um im Notfall eines dieser Schiffe zu ersetzen. Die Fregatte Nadeschda feuert auf die Batterie von 22 Kanonen; Afrika fährt fort, die Errichtung der zweiten Batterie zu verhindern. Die Bombarde feuert unaufhörlich.

Da der Wind sich völlig gelegt hatte, sendete der Graf Orlow die Schaluppen zu jenen Schiffen, um sie im Fall einer Gefahr wegbringen zu können. Die andern Schiffe der Flotte liegen vor Anker. Die vier schon abgesendeten Brander haben die türkische Flotte in Brand gesteckt, wovon ein Teil schon durch die glühenden Kugeln der drei Schiffe entzündet gewesen. Man hat die beiden Effekte eines Schiffes, welches auffliegt, vorgestellt. Der erste ist der, wo man die Feuersäule sieht, die sich in Wolken ausbreitet, ungefähr drei Minuten dauert und sich alsdann, wie man auf dem zweiten Effekt sieht, in das rote Feuer mit Funken verwandelt, in dessen Mitte eine Rauchsäule aufsteigt, welche sich nach oben verbreitet und auch ungefähr noch drei Minuten dauert. Man hat für gut befunden, zwei Schiffe vorzustellen, deren eines drei Minuten nach dem andern aufgeflogen wäre, um die verschiedenen Wirkungen einer solchen Explosion sehen zu lassen. Zugleich sieht man, daß die Flammen der feindlichen Flotte sich einem Teil der Stadt und den nächsten Landhäusern mitgeteilt haben.

Sechstes Gemälde.

Rückkehr der siegreichen Flotte am Morgen des 8. Juli 1770.

Die Eskadre der drei Schiffe, die beiden Fregatten und die Bombarde, kehren bei Anbruch des Tages von ihrer glücklichen Unternehmung zur Flotte zurück und bringen ihre Prisen mit, nämlich das Schiff Rhodus mit gesenkter Flagge unter der russischen, sodann vier Galeeren, die einzigen Überbleibsel der türkischen Flotte. Das Schiff Rastislaw, indem es sich dem Schiff Trierarcha nähert, grüßt den Oberbefehlshaber, dessen Schiff antwortet. Im Vordergrund sieht man die Trümmer mehrerer feindlichen Schiffe und Türken, die sich zu retten suchen.

Über Landschaftsmalerei.

Theoretische Fragmente.

Es läßt sich wohl denken, daß ein Mann wie Philipp Hackert, der seiner Natur nach so verständig war und immerfort in einem klaren Bewußtsein lebte, Betrachtungen über die Kunst im allgemeinen, besonders aber über die Art, wie er solche behandelt, wie er in derselben zu einem hohen Gipfel gelangt, während einer so tätigen und langen Lebenszeit öfters angestellt habe. Er war zu solchen theoretisch-praktischen Bemerkungen durch die Sulzersche[1] Theorie, auf die er einen sehr großen Wert legte, aufgefordert und fühlte in sich wohl den Beruf, dasjenige, was er so gut ausübte, auch gelegentlich auszusprechen. Er hatte stets Liebhaber und Künstler als Schüler um sich und teilte denselben gern seine Überzeugungen mit. Da es sich ihm nun so gut zuhörte und jedermann sich leicht durch einen so trefflichen Meister überzeugt fand, so wünschte man natürlich, diese fruchtbaren Lehren auch aufs Papier fixiert zu sehen, und gab ihm diesen Wunsch öfters zu erkennen. Er ließ sich daher bewegen, wiederholte Versuche zu solchen didaktischen Aufsätzen zu machen; allein es wollte ihm nicht gelingen, seine so wohlgefaßten Gedanken mit einer gewissen Methode darzustellen.

Es liegen mehrere Papiere vor uns, welche von dieser Bemühung zeugen, und ihr Inhalt ist wert und würdig genug, aufbewahrt zu werden. Allein es kann dieses nur in Gestalt von Fragmenten geschehen, die wir denn auch so unsern Lesern mitteilen.

Nach Ihrem Verlangen, mein Freund, erhalten Sie hiermit meine Gedanken über die Landschaftsmalerei. Gewöhnlich glaubt man, es sei etwas Leichtes, Landschaften zu zeichnen und zu malen. In diesem Irrtum stehen die meisten Liebhaber, ja sogar Künstler, denen es an Einsicht und Kenntnis fehlt. Einige Massen, mit einem gewissen Effekt zusammengestellt, können unserer Einbildungskraft als eine Landschaft erscheinen, die aber sehr unvollkommen ist. So findet man sogar verschiedene Steine,

[1] Über Sulzer vgl. Bd. 22, S. 334 dieser Ausgabe.

wo die scherzende Natur Städte, Häuser, Türme, ja sogar oft Bäume vorgestellt hat. Im Lumachellmarmor[1] sieht man allerlei Figuren, besonders Köpfe, sowohl Karikaturen als schöne Gesichter. Dies hängt aber mehr von unserer Einbildungskraft ab, wie denn auch einer mehr oder weniger als der andere in solchen Dingen zu sehen glaubt. Und solchen zufälligen Naturerscheinungen sind gar oft die unbestimmten Entwürfe mancher Maler ähnlich.

Viele mißratene Historienmaler legten sich auf das Landschaftsmalen, weil sie es für leicht hielten; ja sie glaubten sich zu erniedrigen und hätten dergleichen Dinge nicht unternommen, wenn sie sich dadurch nicht ihren Lebensunterhalt verschafft hätten; ja sie sprachen selbst mit Verachtung davon. Allein es glückte ihnen auch nicht. Viele haben sich Jahre durch gequält, ohne etwas hervorzubringen; auch ist ihr Name unbekannt geblieben.

Es ist beinahe nicht möglich, zu einem Grade der Vollkommenheit zu gelangen, wenn man diese Kunst der Landschaftsmalerei nicht in ihrem ganzen Umfange studiert. Ich finde, daß bei allem Fleiß das menschliche Leben dazu zu kurz ist, wie zu allen andern Künsten. Jetzt, da ich 60 Jahr alt bin, fange ich erst an, wahr zu sehen und die Natur richtig zu beurteilen und nachzuahmen, ungeachtet ich von meinem sechzehnten Jahre an sie belauschet und mit Eifer und Fleiß studiert habe.

Es gehört zu der Landschaftsmalerei überhaupt nicht allein ein feiner Geschmack und ein feines Gefühl, sondern es ist auch ein anhaltender Fleiß erforderlich, alle nötigen Studien zu machen, die so mannigfaltig sind, daß man sich kaum vorstellt, wie viele Gegenstände man nachzuahmen und ihnen den Charakter der Wahrheit und Schönheit zu geben hat, man mag nun nach der Natur zeichnen oder malen.

Ferner gehört eine gute Gesundheit dazu, die Veränderung der Witterung zu ertragen, weil der Landschaftsmaler die Sommermonate in öden Gegenden zubringen muß, wo die Natur von Menschenhänden noch nicht verstümmelt ist. Nahe bei den Städten findet man Kultur, aber keine malerischen Gegenstände,

[1] Lumachell- oder Muschelmarmor, in den Reste von Schaltieren eingesprengt sind.

obgleich viele Liebhaber diese Landschaften vorziehen. Sie denken an das schöne angebaute Land, das so ergiebig ist und so manche reiche Ernten verschafft an Öl, Wein, Obst und anderen Früchten mehr, die in dem italienischen Klima nahe beieinander wachsen, so daß man z. B. Toskana einen wahren Garten nennen kann. Diese Vorstellung der Fruchtbarkeit macht nun jenen Liebhabern die Natur, aus solchem Gesichtspunkt betrachtet, schön; und obgleich die Gegenstände in diesem Sinne auch mögen schön genannt werden, so sind sie doch nur für den Landschafter selten brauchbar, außer in der Ferne und in mittleren Planen, da können sie gut und dienlich sein, selten aber nahe, und im Vorgrunde ganz und gar nicht: die Natur ist zu sehr gekümmert, selten malerisch. Je weniger die Gegenden kultiviert sind, je malerischer sind sie. An Vorgründe ist bei jenen Gegenden nicht zu denken, die sich äußerst selten finden.

Nach meiner Meinung muß der Landschafter Figuren gezeichnet haben, damit er seine Landschaften staffieren kann und dadurch Leichtigkeit gewinnt, Vieh und allerlei Tiere zu zeichnen und nach der Natur zu malen. Ich finde es nötig, daß er in mathematischen Wissenschaften belehrt sei, daß er Architektur, Optik und Perspektive kenne; besonders muß er sich ein gutes perspektivisches Auge angewöhnt haben, die Natur richtig nachzuahmen. Viele Liebhaber, auch Künstler selbst, preisen sehr die Camera obscura[1] und raten an, daß man viel darin zeichnen soll. Nach meiner Meinung kann sich ein Liebhaber wohl damit amüsieren; der Künstler aber muß sie nie brauchen, weil sie ihm nachteilig ist, aus Ursache, weil sie nicht richtig sein kann. Außer dem Focus sind alle Linien, wie bekannt, krumm; alles zieht sich in die Länge, alle Kleinigkeiten, die sie anzeigt, werden zu klein; dadurch gewöhnt er sich eine kleine Manier an, und weil die Lichtstrahlen durch verschiedene Gläser gebrochen werden, bis sie aufs Papier fallen, so sieht man alles verdunkelt.

[1] Camera obscura, ein künstlich hergestellter dunkler Raum, in den die Lichtstrahlen durch eine einzige, sehr kleine Öffnung gelangen, um auf der gegenüberliegenden Seite ein umgekehrtes Bild des abzuspiegelnden Gegenstandes zu erzeugen. Verbessert wurde der Apparat dann durch eine Sammellinse (anstatt der kleinen Öffnung) und einen im Winkel von 45° zur Linsenachse geneigten Spiegel, oder ein Prisma (wodurch die Umkehrung des Bildes vermieden wurde).

In der Ferne und im Mittelgrund vermißt man den schönen Silberton, der mit dem Luftton so schön in der Natur herrscht. Hier ist alles mit einem leichten Flor überzogen, mit einem gewissen Rauchton, den viele Künstler Speckton nennen, und den man sich in der Folge schwer abgewöhnen kann. Überhaupt ist es in der Kunst schwierig, das Angewohnte abzulegen, besonders wenn man sich einmal falsche Maximen in den Kopf gesetzt hat. Ich nenne das in der Kunst zurücklernen; dieses ist viel mühsamer und schwerer, als auf dem rechten Wege vorwärts zu gehen.

Nach meiner Meinung und Übung finde ich, daß man weit mehr hervorbringt, wenn man vollkommen in der Größe, wie man das Bild machen will, den Kontur nach der Natur mit bloßem Auge zeichnet ohne weitere Hülfsmittel. Hat man die Perspektive wohl gelernt, so wird es leicht werden, die Natur richtig nachzuahmen. Der Künstler muß sich an das Große gewöhnen, daß nicht zu viele Kleinigkeiten in die Zeichnung oder in das Bild kommen, die in einem kleinen Raum nur Unordnung machen und unmöglich darzustellen sind. Er muß vieles weglassen, um die wahre Illusion des Gegenstandes hervorzubringen, und so gewöhnt sich sein Auge nicht allein an einen großen Stil, sondern auch nach und nach an den Silberton der Natur, und je mehr er zeichnet und malt, je mehr lernt er diesen Ton sehen, kennen und nachahmen.

Es ist freilich Anfängern nicht zu raten, große italienische Aussichten sogleich zu zeichnen und zu malen, wo man öfters von einem Hügel oder Berg in einer Entfernung von 40 bis 60 Miglien das Meer entdeckt oder die weit entfernten Apenninen. Ich habe den Ätna 120 Miglien vom Meer aus gesehen. Man muß mit kleinen Entfernungen, die sehr deutlich prononciert sind, anfangen, wo die Plane durch Flüsse, Seen, Wälder, mit Getreide bebautes Land deutlich abgeschnitten sind, daß man Auge und Hand nach und nach daran gewöhnt, daß man mit Geschmack und Fertigkeit alle Gegenstände, die einem aufgegeben werden, oder die man selbst wählt, nachzuahmen versteht durch Kunst und Geschmack, ohne die Wahrheit der Natur zu alterieren.

Da die Gegenstände so mannigfaltig in der Natur sind, so muß der Künstler viele Zeit anwenden, alle kennen zu lernen und zu zeichnen. Das Studium der Bäume braucht viel Übung und Zeit.[1] Nach meinem Prinzip teile ich im allgemeinen alle Bäume überhaupt in drei Klassen ein, so wie ich sie selbst radiert und herausgegeben habe. Nach diesen muß der junge Künstler und Liebhaber, wenn er zeichnen lernen will, seine Hand üben. Das erste ist der Kastanienbaum. Kann er dessen geschwankige Blätter und Partien zeichnen und gruppieren, so ist es ihm hernach leicht, den Nußbaum, die Esche und alle Bäume, die längliche Blätter haben, zu zeichnen; denn er zieht seine gruppierten Blätter nur mehr oder weniger lang; der übrige Charakter des Baums besteht in seinem Stamm, im Schwung der Äste und in der Form des Ganzen wie auch im Kolorit. Hernach kommt der Eichbaum, welcher ein zackiges Blatt hat. Kann er dieses mit Freiheit hinzeichnen, so wie man schreibt, so ist ihm leicht, alle Arten von Eichen, Dornen, Weinreben u. s. w., genug, alles, was zackige Blätter hat, zu zeichnen. Das dritte Blatt ist die Pappel, welches ein rundes Blatt ist. Hat er dieses genugsam geübt, so kann er die Linde, die Ulme und alles, was runde Blätter hat, hervorbringen, wenn er, wie schon gesagt, auf das Eigentümliche des Stamms und auf die Natur der Äste acht hat. Auf diese Weise wird der Künstler die Mannigfaltigkeit der Bäume und Sträucher, die in die Tausende gehen, leicht nachbilden. Es ist dem Landschafter nicht genug anzuraten, viele Bäume zu zeichnen, und man muß schon bloß im Kontur, welche Art des Baums es ist, erkennen. Er muß hiebei Geschmack haben, um das Schönste jeder Art in der Natur zu wählen. Niemals muß er eine verstümmelte Natur nachahmen; sogar wenn er kranke und sterbende Natur nachahmt, muß er auch hier das Schöne zu finden wissen, und sowohl bei nachgeahmten als komponierten Bäumen muß alles schön und lachend, freundlich und lieblich sein.

Die Gestalt eines schönen Gärtnerbaumes ist, daß er über dem untern dicken Stamm sich eine Gabel von zwei Zweigen

[1] Die Wiedergabe des Baumschlags war Hackerts Hauptstärke.

bildet.[1] Dieses mit sehr schön geschwungenen und variierten Ästen bildet wirklich auch einen schönen Baum für den Landschaftsmaler. Wenn der Künstler vieles nach der Natur gezeichnet hat, so wird er sich solche schöne Natur merken, die ihm auch bei der mangelhaften aushilft; er wird auf diesem Wege die schönsten Regeln der Kunst finden, und das schöne Ideal wird ihm nicht fremd sein. Da alles in der Malerei sinnlich ist, so ist nichts bei allen unsern Ideen möglich, als was uns die Natur mehr oder weniger schon dargestellt hat. Denn ob wir gleich öfters die Ideen neu glauben, so sind sie doch aus bekannten Gegenständen entstanden. Wir finden sie aber neu, weil unser Gedächtnis bei der großen Mannigfaltigkeit der Eindrücke sich nicht mehr erinnert, wo wir sie her haben. Je mehr nun der Künstler Lokalgedächtnis hat, je mehr wird sein Kopf angefüllt sein von so mannigfaltigen Gegenständen, die er teils selbst gezeichnet oder auch nur gesehen hat. Es wäre wohl zu wünschen, daß der Künstler alles aufzeichnen könnte, was er Gutes und Neues in der Natur findet; allein das Leben ist zu kurz; kaum hat man die Natur etwas kennen gelernt und ihre Effekte belauscht, so sind die Jahre da, daß man davon scheiden muß und die Kunst aufhört.

Wenn des Künstlers Hand einigermaßen geübt ist, daß er in allen Wendungen und auf alle Weise die Blätter und Partien der Bäume hinschreiben kann, so muß er nach der Natur zeichnen, ohne sich zu lange mit Kopieren nach Zeichnungen aufzuhalten; denn bei dem Kopieren lernt er zwar den Mechanismus der Hand, aber er versteht keine Zeichnung, wenn er die Natur nicht kennt. Er wähle sich im Anfang mittlere Bäume, die nicht zu groß sind, die aber deutliche Partien haben, und mache sie so gut nach, als er kann. Wenn es auch im Anfang steif wird, so lasse er sich doch nicht abschrecken. Wo er die Partien deutlich findet, ahme er sie mit Richtigkeit und Geschmack nach; wenn sie im Schatten undeutlich und in Masse sind, behandle er solche auf gleiche Weise. Er suche die Art, wie man mit Richtigkeit und Wahrheit die Natur nachahmt. Nach und

[1] Diese künstlich hervorgebrachte, jetzt gänzlich abgekommene Form ist in älteren Parks und Gärten noch anzutreffen.

nach kommt er dahin, daß er dies mit Leichtigkeit und freier Hand zu tun versteht, und seine Werke werden gefallen.

Hat er eine Zeitlang so fortgefahren, so wage er es, große, schöne Bäume zu zeichnen, und wähle stets die schöne Natur, soviel nur möglich ist. Er muß seinen Standpunkt wenigstens zweimal so weit vom Baume nehmen, als dieser hoch ist. Erlaubt es das Terrain, so ist es besser, drei- oder viermal so weit entfernt zu sein; denn sein Auge kann das Ganze fassen, und er sieht einzelnes genug, um alle Formen richtig zeichnen zu können.

Er tut wohl, einige Tage bei einer Art von Bäumen zu bleiben, aber nicht wochenlang; denn es ist nötig, sich in den verschiedenen Arten zu üben; sonst geschieht es leicht, daß der Künstler immer die Sorte zeichnet, die ihm geläufig ist, und es ihm hernach schwer wird, sich an andere zu wagen, die ihm nicht geläufig sind. Auf diese Weise kommt er nach und nach dahin, alle Arten von Bäumen richtig und kenntlich nachzuahmen und den wahren Baumschlag zu lernen, aus dem der Charakter eines jeden Baumes ersichtlich ist.

Ich habe in meinem Leben immer viel vom Baumschlag sprechen und auch geschickte Künstler zitieren hören, daß nämlich einer und der andre einen vortrefflichen Baumschlag habe. Vieles ist hierin wahr; allein nach meiner Bemerkung konnte der Baumschlag sehr gut sein, er war aber immer derselbe, was ich manieriert nenne, und die Varietät der Bäume fehlte. Ich verlange, daß ein jeder Botanicus den Baum sogleich erkenne sowie auch Pflanzen und andere Blätter im Vorgrunde.

Ich rate sehr zu einem ernstlichen Studium der Bäume; denn es gehört Zeit und Übung dazu, es auf einen gewissen Grad zu bringen. Da ein junger Künstler feurig und ungeduldig ist, so will er gleich ein Ganzes hervorbringen, ohne die gehörige Zeit an das einzelne zu wenden; aber dieses läßt sich mit einem einzelnen Baume auch tun. Und findet er keinen Mittelgrund und Ferne an der Stelle, wo er seinen Baum gezeichnet hat, so suche er sich einige Schritte weiter einen Fond dazu, der sich paßt, und mache ein paar Figuren oder Tiere im Vor- oder Mittelgrund; so bleibt es kein bloßes Studium von Baum, sondern es wird schon eine Landschaft. Nichts gefällt

mehr, sowohl in der Natur als in Zeichnungen und Gemälden, als ein schöner Baum. Einige Felsen, Steine oder andere Bäume im Mittelgrund und etwas Fernung macht eine schöne Landschaft, wo der Baum am ersten brilliert.

Nach diesem zeichne der junge Künstler Felsen, die zugleich mit Bäumen oder Sträuchern bewachsen sind, und gebe wohl auf den Charakter der Brüche acht. Kalkfelsen sind öfters sehr verschieden unter sich. Die vulkanischen haben einen ganz besondern Charakter sowohl in der Form als in der Farbe. Er zeichne ferner Steine, Felsenstücke, Kräuter von verschiedener Art, mit großen, mittelmäßigen und kleinen Blättern, die ihm zu seinem Vorgrund dienen. Hernach gehe er an das Ganze und wähle sich im Anfang eine Gegend, die nicht zu reich an Gegenständen ist, ziehe seine Linie des Horizonts nach seinem Standpunkt, darauf zeichne er die großen Linien und Objekte, bis er seine Plane und die übrigen Objekte im ganzen richtig zusammen hat. Alsdann fange er an, das Detail mit Genauigkeit zu zeichnen. Die vielen Kleinigkeiten hingegen, die sein Raum nicht erlaubt darzustellen, muß er weglassen, aber so unvermerkt, daß die Wahrheit nicht alteriert werde. In Entfernungen, wo Gruppen Häuser zusammenstehen, ist man oft genötigt, viele wegzulassen und nur die Hauptsachen zu wählen, weil es sonst zu klein würde und der Künstler kein Instrument hat, so kleine Objekte darzustellen. Es gehört freilich eine gewisse Übung, ein Takt dazu, um mit Fertigkeit und Richtigkeit das Undeutliche, was in der Fernung herrscht, zu zeichnen, indem man nicht zu deutlich werden und doch alles Nötige darstellen soll. Beim Malen ist dieses leichter als beim Zeichnen, wovon ich an seinem Orte sprechen werde.

Es wird erfordert, daß der Künstler nicht allein seinen Standpunkt wohl gewählt habe, wo die Objekte miteinander in einem guten Bezug stehen und dabei angenehme Gruppen im Detail machen; er muß auch dabei die Natur wohl belauschen, in welchem Licht sie den besten Effekt macht, es sei frühmorgens oder etwas später, gegen Abend oder bei untergehender Sonne. Hat er sich hierüber bestimmt, so ist es nötig, daß er in dem Augenblick, wo die Natur schön beleuchtet ist, wenigstens die

Massen des Schattens anlege und sodann nach seinem Gedächtnis ausarbeite. Er kann auch des andern Tages zu der Stunde sich wieder hinsetzen, um den Effekt immer mehr und mehr zu belauschen, bis er ihn so weit hat, daß er das Bild glaubt nach seiner Einbildungskraft fertig machen zu können. Fährt der Künstler im Anfang mit dieser Mühsamkeit und Geduld fort, so wird er bald seinen Endzweck erreichen. Freilich ist es schwer, daß ein feuriges Genie sich zwingen soll, ehe seine Werke geraten, mit Geduld so oft an denselben Platz wieder zurückzukehren; allein ein wahres Genie dringt durch, es überwindet alle Schwierigkeiten, sie mögen so groß sein, wie sie wollen, es kommt endlich auf den Punkt, den es sich vorgesetzt hat.

Als das beste Mittel hiebei, welches ich selbst versucht habe, kann ich anraten, wenn man bei einer angefangenen Sache merkt, daß man daran ermüdet ist, sie sogleich liegen zu lassen und nach einer kleinen Promenade nach der Natur irgend etwas anderes anzufangen, was reizen kann. Die Neuheit erregt Lust und Liebe, und die Veränderung der Dinge macht uns den Verdruß, daß wir unser Ziel nicht sogleich erreicht haben, vergessen, so daß wir des andern Tags nach Ruhe und Überlegung das Werk mit neuem Mute wieder angreifen, bis wir endlich die ersten Schwierigkeiten überwunden haben und nach und nach zu der großen Fertigkeit gelangen, alles, was uns die Natur darbietet, mit Kunst und Geschmack ohne Anstand nachzeichnen zu können, und das mit ebensolcher Leichtigkeit, als jemand mit wohlgeformten Buchstaben sogleich einen Brief schreibt.

In der Komposition der Landschaften ist hauptsächlich dahin zu sehen, daß alles grandios sei, wie solches Nikolaus und Kaspar Poussin, Carracci und Dominichino[1] geleistet haben. Diese Meister formierten einen großen und einnehmenden Stil; man findet nichts Kleinliches in ihrer Komposition. Von der Fernung an bis auf den Vorgrund sind alles große Linien. Die

[1] Über die beiden als Landschaftsmaler großen Stils allgemein anerkannten Poussins vgl. Bd. 22, S. 26 dieser Ausgabe. Dagegen sind die Meister der bolognesischen Schule, die drei Carracci, Lodovico (1555—1619) und seine beiden Vettern Agostino (1557—1602) und Annibale (1560—1609), sowie Dominichino (1581—1641), mehr Historien- als Landschaftsmaler und können auch nicht wohl als Vertreter des „Grandiosen" bezeichnet werden.

Bäume bestehen mehrenteils aus großen Massen; doch haben sie auch öfters leichte Bäume gemalt. Genug, man muß die Wahrheit der Natur nicht im Detail suchen. Doch kann man an diesen Meistern ausstellen, daß ihr Baumschlag immer derselbe sei und ein Baum sich selten vom andern unterscheide. Ingleichen wäre zu wünschen, das Kolorit möchte wahrer sein; es ist nicht der Ton der Natur: die Fernungen sind zu blau und zu hart; der Mittelgrund gemeiniglich zu grün, ohne Luftperspektive, und die Vorgründe und andere Plane zu schwarzgrün; Felsen und anderes Erdreich zu gelb, ohne variierte Töne, und das Ganze muß hart werden. Man kann einwenden, daß die Terra verde[1], die sie in Ölfarben gebraucht, schuld an der Dunkelheit sei, weil sie in Öl durch Kupfer und Vitriol, die sie enthält, nachdunkelt. Ich habe aber gefunden, daß Kaspar Poussin nie harmonisch gewesen sein kann[2], auch da seine Bilder neu waren. Im Palast des Connetable Colonna in Rom habe ich eine Menge Gouachelandschaften gesehen sowohl auf Kalk als Leinwand und Brettern; keine waren harmonisch. Die auf Kalk hatten durch die Zeit gelitten, die übrigen gar nicht. Ich kenne diese Bilder genau; denn ich habe viele von denen, die auf Kalk gemalt waren, in Gouache kopiert, in einer ziemlichen Größe, weil ich vorhersah, daß sie durch die Zeit und die wenige Sorgfalt, die man für ihre Erhaltung hatte, bald würden zugrunde gehen, welches ich denn leider nach 25 Jahren wahr gefunden habe.

Die genannten großen Meister, welche die Regeln des großen Stils aus der schönen italienischen Natur geschöpft haben, nehmen uns ein, sowohl wenn sie schöne als wenn sie schreckliche Gegenstände ausführen. Ihre Stürme und Ungewitter sind so schrecklich schön, daß sie Schaudern erregen. Die angenehmen Gegenstände sind reizend durch die großen und mannigfaltigen Linien, auch da, wo die Landschaft gleichsam in der Vogelperspektive vorgestellt ist, wie z. B. an der großen Landschaft von Kaspar im Palast Colonna, wo Abraham seinen Sohn zum Opfer führt. Dieses Bild ist weniger schwarz geworden als die andern, ist harmonischer und macht mehr Effekt.

[1] Terra verde, eine grüne Farbe. — [2] Diese Kritik mutet seltsam an, da Hackerts Farbenharmonie jedenfalls nie die Gaspard Poussins erreicht hat.

Claude Lorrain[1], ob er gleich viel nach der Natur gezeichnet und noch mehr gemalt hat, bedient sich in vielen Fällen des Poussinischen Stils. Seine Komposition ist angenehm, die Gruppierung der verschiedenen Bäume reizend, und man sieht überhaupt, daß sein Gefühl für die schöne Natur außerordentlich fein gewesen, ob man wohl tadeln könnte, daß seine Perspektive fehlerhaft ist, und man öfters wünscht, daß bei so vielen Schönheiten die Linien der Plane richtiger wären.

Was sein Kolorit betrifft, so ist meiner Meinung nach keiner dahin gekommen, es so vollkommen zu machen. Sein Dunst in verschiedenen Tagszeiten sowohl in der Fernung als der Luft ist außerordentlich. Man findet den sanften Nebel des Morgens und die Ausdünstungen des Abends nicht allein in der fernsten Entfernung, sondern alle Grade durch bis auf den Mittelgrund, wo der sanfte Nebel herrscht, ohne jedoch die Lokalfarben, welche die Natur zeigt, und ohne das Detail zu alterieren. Alles ist sehr deutlich und macht auf den Zuschauer die angenehmste Empfindung. Seine Bäume im Vordergrunde, ungeachtet der schönen Gruppierung, sind öfters schwer, öfters hat auch die Terra verde sie schwarz und undeutlich gemacht, so daß es nur eine Masse geworden ist und man keine Partien im Baum, sondern nur dessen Silhouette sehen kann. Wo er Ultramarin brauchte, sind sie besser erhalten.

Zu seiner Zeit waren in und bei Rom viele immergrüne Eichen[2], welches ein sehr schöner Baum ist, der aber, wenn er nicht gut studiert wird, leicht schwer aussieht. Dieser Bäume hat er sich viel bedient.

Indessen bei allem, was man noch in seinen Landschaften wünscht, ist er beständig schön, reizend und gefällt immer mehr, je länger man seine Werke anschaut.

Poussin ist einnehmend bei dem ersten Anblick, so wie die Größe des Meeres uns auffällt, wenn man es lange nicht gesehen hat; man wird es aber in einigen Tagen müde und sieht es mit Gleichgültigkeit an. Poussins Figuren sind im großen Stil und gefallen. Claudes Figuren, wenn nicht Filippo

[1] Über Claude Lorrain vgl. Bd. 22, S. 332 dieser Ausgabe. — [2] Die Steineichen von dunklem, bräunlichgrünem Laub.

Lauri[1] die Bilder staffiert hat, sind gemeiniglich sehr mittelmäßig, sowie auch das Vieh. Claude sagte selbst: „Die Landschaft lasse ich mir bezahlen, Figuren und Vieh gebe ich obenein.“ Man kann mit Gewißheit sagen, hätte Claude in seiner Jugend angefangen zu zeichnen und hätte mehr Praktik gehabt in der Behandlung dessen, was man Mechanismus der Kunst nennt, so würden seine Vorgründe ebenso schön als Fernungen und Mittelgründe geworden sein. Es ist zu bewundern, daß ein Mensch, der sich so spät der Kunst gewidmet hat, sozusagen der größte Landschafter geworden ist. Genie und Fleiß haben ihn dahin gebracht.

Ich muß hier einige Beispiele anführen, woraus man die Beschaffenheit der Landschaftsmalerei, als ich in Rom war, lernen kann. Die jungen Franzosen, sowohl die Pensionärs der französischen Akademie als andere, trugen in Oktav oder Duodez ein klein Büchlein in der Tasche und zeichneten mit Rotstein oder schwarzer Kreide nach der Natur, aber alles manieriert. Ich sah Zeichnungen von mehreren Künstlern, und alle schienen sie mir, als wären sie von einer Hand. Der maltesische Ambassadeur Baron de Breteuil hatte von allen Künstlern, die damals in Rom waren, Zeichnungen oder Gemälde, und da er sie mir eines Morgens mit vielem Pomp zeigte, so mußte ich bei einem jeden Stück fragen, von wem es sei, wenn ich den Namen nicht fand. Er wunderte sich sehr, daß ich so wenig Kenner wäre, und gab mir einige höfliche Verweise, daß ich diese kostbaren Sachen nicht genugsam schätzte, und ich wußte mir nur durch die Antwort aus der Sache zu helfen, daß ich die alten Gemälde zwar gut verstünde, aber noch zu neu in Rom wäre, um die Schönheiten der neuen, jungen Künstler einzusehen.

Als Volaire[2] im Jahr 1770 in Neapel die Studien sah, die ich und mein Bruder Johann daselbst gemacht hatten, sagte er mir, daß es töricht sei, sich so viel Mühe zu geben. Er habe auch die Torheit begangen, aber seine Studien hülfen ihm jetzt

---

[1] Filippo Lauri (1620—94), römischer Maler. — [2] Jacques Volaire, unbedeutender Maler aus Toulon, der lange in Neapel lebte und zahlreiche Bilder von Ausbrüchen des Vesuvs malte.

nicht. Er sagte freilich nach seiner Art sehr wahr; denn da ihm die wahre Wissenschaft der Kunst fehlt, so sieht man in allen seinen Gemälden, daß sie manieriert sind, ungeachtet dieser Künstler wahre Verdienste im Effekt hat. Seine Eruption des Vesuv und seine Mondscheine, besonders die aus seiner guten Zeit, sind im Effekt vortrefflich; hingegen was er nach der Natur macht, ist jämmerlich, weil er keine Perspektive noch die wahren Formen der Natur versteht.

Die Engländer in Rom hatten einen andern Tick. Sie studierten nichts nach der Natur. Delaine[1] imitierte die schwarzen Gemälde von Kaspar Poussin und malte die seinen noch schwärzer. Forrester[2] tat ungefähr das gleiche: zeichnete etwas nach der Natur, aber elend, ohne Grundsätze. Unsre Damen, die Liebhaberinnen im Landschaftszeichnen sind, machen es besser. Dan[3] wollte den Claude nachahmen, zeichnete die Linien nach der Natur oder ließ sie sich von Tito Lusieri[4] oder andern zeichnen und malte eine klare Luft mit Fernung, woran der Ton einiges Verdienst hatte. Weil das nun hinter einer großen Masse von braunen und schwarzen Bäumen stand, so schien es auf den ersten Blick, als ob es etwas wäre. Dieses nannten die Engländer den Claudeschen Stil. Ich kann nicht leugnen, daß ich Reiffensteinen, der mich zu diesen Künstlern geführt hatte, meine Bewunderung sehen ließ, wie es doch möglich wäre, daß es Menschen gäbe, die solches Zeug besitzen und bezahlen wollten. Auf alle Fälle muß man gestehen, daß die Engländer auch ihre mittelmäßigen Künstler zu der Zeit sehr encouragierten.

Sittliche Wirkung.

Ich habe öfters bemerkt, daß es Menschen gibt, welche eine Landschaft ohne Gefühl ansehen können. Das kommt aber daher,

[1] Delaine ist unbekannt; auf den schottischen Maler Delane (geboren 1727, später in Frankreich und Italien lebend) paßt die Charakteristik nicht. — [2] Forrester als Maler unbekannt; nach Nagler gab ein Forrester 1760 eine Sammlung von Stichen nach italienischen Landschaftsmotiven heraus. — [3] Dan ist unbekannt. — [4] Tito Lusieri, Landschaftsmaler, dessen Haupttätigkeit in etwas spätere Zeit fällt, und der noch Lord Elgin (um 1810) auf seinen Reisen in Griechenland begleitete.

daß sie weder die Schönheit der Natur empfinden noch die des Gemäldes, welches jene vorstellt. Auf der andern Seite wirkt aber in einer Landschaft nicht allein die wahre Nachahmung und die Kunst, sondern es gibt noch eine sittliche Illusion, welche sie hervorbringt. Viele Gegenden gefallen vorzüglich aus Nebenbegriffen, ob sie gleich nicht die schönsten sind, indem andere Vorstellungen des Zuschauers sich damit verbinden. Es kommt sehr viel auf die Gemütsbeschaffenheit an, und wie der Mensch gestellt ist; und so kann eine mittelmäßige Gegend mehr Eindruck machen als eine ideell schöne. Öfters hat derjenige, der sie anschaut, daselbst mit Freunden glückliche Stunden verlebt, und nun erweckt ihm das Bild vergangene angenehme Erinnerungen, neue Ideen schließen sich an, kurz, er fühlt sich in dem Augenblick glücklich.

Eine schöne Gegend mit Wasser, Fernung und Bäumen, in welcher man keine Figuren sieht, erregt gemeiniglich den Wunsch, darin spazieren zu gehen, in der Einsamkeit sich selbst überlassen seinen eigenen Gedanken nachzuhängen. Sind an solchen Stellen Figuren gemalt, so macht sie nicht mehr den Effekt, sondern vielmehr das Gegenteil. Tiere, als Ochsen und Schafe, verhindern zwar nichts, im Gegenteil, sie beleben, und weil wir an die zahmen Tiere gewöhnt sind, so tragen sie auf Spaziergängen zu unserm Vergnügen bei. Wünschen wir hingegen eine völlige Einsamkeit, so verhindern sie uns auch an den schönen Ideen, und man wünscht die Figuren von der Stelle hinweg. Höchstens kann ein Hirt oder ein paar Hirten sitzend unter einem Baume angebracht werden, die das Vieh hüten, als Mann, Frau und Kinder. Diese, weil sie unschuldig sind und bloß in der Absicht, das Vieh zu hüten, auf der Stelle sitzen, verhindern uns nicht an unserm Vergnügen, sondern erregen wohl eher eine unschuldige Freude.

Viele Landschaften machen uns ein außerordentlich Vergnügen, wenn sie uns Gegenden vorstellen, wo große Taten geschehen sind, als Schlachten und andere große Begebenheiten der Geschichte. Wenn Reisende solche Gegenden gesehen haben und finden sie nun mit Treue und angenehmer Wahrheit im Gemälde vorgestellt, so erweckt es ihnen eine ganze Reihe histo-

rischer und anderer bedeutenden Vorstellungen. Auch Gegenden, wo berühmte Männer gelebt und gewohnt haben, als Horazens Villa bei Tivoli a Licenza[1], Vaucluse[2], wo Petrarca sich aufhielt, solche Landschaften interessieren öfters Liebhaber und Halbkenner.

Im schrecklichen Stil ist es nicht allein genug, daß die Gegend rauh und schrecklich sei, ja, die Figuren können öfters allein das Schreckliche ausmachen, wie in der Landschaft des Nikolaus Poussin, wo die Person bei der Quelle von der großen Wasserschlange umwunden wird.

Über Ölmalerei.

Zu der Zeit, als die Kunst, mit Ölfarben zu malen, nicht allgemein bekannt und noch eine Art von Geheimnis war, dachte ein jeder Künstler selbst nach, studierte seine Öle und seine Farben und ließ sie sich zu Hause reiben. Seitdem aber die Farbenhändler geriebene Farben und gegründete Tücher verkaufen, so ist die Kunst in Ansehung der Dauer der Farben sehr zurückgekommen, weil wenig Maler selbst darauf nachgedacht haben und andere an diesem Haupterfordernis zu sparen gedenken. Vorzüglich aber haben die Farbenhändler, um ihre Farben und Tücher wohlfeil zu geben, die Sache nachlässig getrieben, ja ihre Waren aus betrügerischer Habsucht verfälscht.

Die Zeit von Jahrhunderten hat uns über Dinge belehrt, welche die alten Maler nicht wissen konnten, z. B. daß die Terra verde in Öl mit der Zeit schwarz wird, daß der Lack, von Cochenille gemacht, mit Weiß vermischt, durchs Weiß zerfressen wird, daß alle Farbe, worin sich Vitriol oder Kupfer gemischt findet, schwarz wird.

Durch Erfahrung, Nachdenken und Untersuchung alter wohlerhaltener Gemälde habe ich vieles gelernt; besonders aus angefangenen und halbfertigen Bildern alter Meister habe ich bei genauer Untersuchung vieles gesehen. Ich will mich hier in keine besondere Beschreibung, wie die alten Meister ihr Malen behan-

[1] Im Tal der Licenza, in der Nähe von Tivoli (Tibur), lag die Villa des Horaz. — [2] Vaucluse, Stadt in den französischen Seealpen.

delt, einlassen, sondern bloß beschreiben, wie ich es behandle, und was ich am beständigsten und dauerhaftesten gefunden habe. Von meinem Vater habe ich vieles gelernt, der es von unsern Voreltern überliefert erhielt, welche sämtlich Maler waren. Das übrige habe ich nach meiner eignen Art und Nachdenken zugesetzt.

An alten Bildern, die auf dünne Leinwand mit Bolus[1], Ocker oder andern leichten Erdfarben schlecht gegründet waren, habe ich bemerkt, daß nicht allein der Vitriol, der sich öfters in diesen Farben befand, die Bilder schwarz machte, sondern auch, daß die Luft, die das Öl ziemlich aus den Farben herausgezogen hatte, so daß sie durch die Leinwand durchstreichen konnte, daß die Luft, sag' ich, die Farben schwarz gemacht hatte. Ich sah ein schönes Bild von Salvator Rosa in Rom, welches auf solche schlecht gegründete Leinwand gemalt war. Man hatte die Leinwand auf den Blendrahmen ringsherum und auch in der Mitte, wo das Querholz des Rahmens sich befand, angeleimt. Hier war die Farbe gut stehen geblieben und sah sehr schön aus; hingegen zu beiden Seiten des Querholzes bis an den Blendrahmen war es so schwarz geworden, daß ich es kaum erkennen konnte. Wie schön aber das Bild gewesen, sah man bloß in der Mitte an einem breiten Strich, wo, wie gesagt, die Leinwand an das Querholz angeleimt war, und ringsherum an den Rändern, wo die Luft also nicht hatte durchstreichen können. —

Leider bricht hier der Aufsatz ab und ist wahrscheinlich auch niemals weitergeführt worden. Es würde in manchem Sinne interessant gewesen sein, Hackerts technische Bemerkungen zu erfahren, weil er sowohl im Malen als im Restaurieren der Bilder besondere Einsichten hatte. Von dem letzten zeugt seine kleine Schrift in Form eines Sendschreibens an den Ritter Hamilton: „Sul uso delle Vernice nella Pittura[2], 1788", welche auch ins Deutsche durch den Galerie-Inspektor Riedel in Dresden 1801 übersetzt worden. In diesem Aufsatz wird die oben Seite 266ff. erwähnte Restauration der Bilder durch Andres

[1] Bolus, eine Tonart; Ocker, eine mit Eisenoxyd gemischte Tonerde. —
[2] „Über den Gebrauch des Firnisses in der Malerei."

und das Firnissen der Bilder gegen damalige Tadler in Schutz genommen.

Philipp Hackerts Brief an den Herausgeber.

Datiert vom 4. März 1806.

Seit meinem letzten Brief habe ich leider in kurzem vieles erfahren, nach dem gelben Fieber in Livorno, Krieg und andern Fatalitäten den Tod meines Bruders Georg den 4. November verwichnen Jahres. Die Stütze meines Alters ist verloren; indes bin ich gesund und mit einem kleinen Husten und Schnupfen der Grippe, die viel Unheil angerichtet hat, glücklich entwischt. Ich male und studiere fleißig wie ein junger Bursche.

Ihr Werk: „Winckelmann und sein Jahrhundert"[1] habe ich gelesen, welches mir unser Prediger Schultheßius in Livorno geliehen. Ich mache Ihnen und Ihrem Freund Meyer mein aufrichtig Kompliment über dieses Buch. Es ist mit Wahrheit, Kenntnis und Unparteilichkeit geschrieben, deutlich und belehrend. Es ist das einzige Werk, das ich kenne, was über die Kunst geschrieben ist, das ich gut finde. Warum haben Sie mir aber nicht eher geschrieben, daß meine Vorgründe grell sind? Ich würde es gleich abgeändert haben; deswegen bin ich ein wenig böse auf Sie.

Nun glauben Sie nicht, daß ich mich entschuldigen will, um meine Fehler zu bedecken. Jenen Vorwurf ziehe ich mir vielleicht dadurch zu, daß ich mich einzeln gemachter Studien bediene, die allein wohltun, im ganzen aber mit so viel andern Objekten zusammen schädlich sind, wenn sie nicht vollkommen mit der Harmonie des übrigen verbunden werden.

Öfters überläßt man es auch der Zeit, die durch ihre Patina mit malt, den durchsichtigen Ton läßt und das Ganze harmonisch macht. Wollte man dieses durch Kunst gleich anfangs tun, so würde es dem Gemälde mit der Zeit sehr nachteilig werden. Diese Patina ist nützlich und unvermeidlich; denn ungeachtet aller erdenklichen Sorgfalt, Reinlichkeit in Öl und Farben u. s. w., so ist es doch der Natur der Sache gemäß, daß ein

[1] Vgl. Bd. 22, S. 271 dieser Ausgabe.

Ölgemälde sich auf der Oberfläche ein wenig verändert und nach und nach die kleine Patina bekommt und doch den Silberton behält, wenn er in die Gemälde wirklich gemalt ist. Claudes Landschaften sind wesentliche Beweise davon.

Dietrichs[1] Landschaften, wie sie neu waren, schienen grell, jetzt sind sie sehr harmonisch, einige zu gelbe Steine ausgenommen.

Der Speckton oder Rauchton, der vielmals in niederländischen Gemälden herrscht, ist öfters dem Künstler, aber auch öfter dem Torf- oder Steinkohlenrauch, der in der Luft herrscht, zuzuschreiben, und der sich, wenn das Gemälde frisch ist, so in die Farben versaugt, daß es keine Möglichkeit ist, ihn herauszubringen. Dieses geschieht leicht im Winter, und ehe Firnis auf dem Bilde ist; denn alsdann dringt die Biester Luft[2] in die Poren der Farben leicht ein. Mein Bruder, der selige Johann, hatte in London im Winter eine Landschaft gemalt, die ich nach seinem Tode kommen ließ, wo die Biester Luft so eingedrungen war, daß sie auch Andres, der geschickte Bilderputzer, nicht herausbringen konnte. Es hatte den Speckton wie viele Niederländer. Die er in Italien gemalt hat, haben den Silberton behalten.

Ihr Buch hat mich auf eine Idee gebracht. (Ich hoffe, daß Sie meiner nicht spotten werden, daß ich in meinem Alter noch neue Dinge unternehmen will.) Es ist nämlich mit dem großen idealischen Stil Wahrheit der Natur sowohl in Ton als Formen zu verbinden. Poussin, Carracci, Dominichino u. s. w. haben einen großen Stil; allein die Objekte sind auch öfters so unwahr, als wären sie aus einer andern Welt. Diese Konvention, wie bekannt, ist einmal angenommen. Was das Kolorit betrifft, so ist es nicht allein unwahr, sondern hart. Man entschuldigt diese respektablen Männer, daß die Zeit und ihre Art zu malen ihre Gemälde schwarz gemacht habe. Ich kann aber durch Poussins Wasserfarbengemälde im Palast Colonna[3] und die des Francesco di Bologna (Grimaldi)[4] im Palast Borghese

[1] Über Dietrich vgl. Bd. 22, S. 291 dieser Ausgabe. — [2] Die rauchige, unreine Luft. — [3] Die große Sammlung von Landschaftsbildern Gaspard Poussins befindet sich noch jetzt im Palazzo Colonna zu Rom. — [4] Francesco Grimaldi (1606—80), der bedeutendste Landschaftsmaler der Bologneser Schule.

beweisen, daß Pouſſin nie harmoniſch in der Farbe geweſen iſt. Seine Luft iſt immer hart; die gewöhnlichen roten Streifen, die zu dunkelblaue Fernung, die hartgrünen, monotonen Bäume, die allzu gelben Felſen und Wege, wo der bloße Ocker herrſcht, können nie übereinſtimmend geweſen ſein. Dieſe Waſſerfarbengemälde haben ſich nicht verändert; durch das Verdunkeln der Terra verde ſind hingegen ſeine Ölgemälde eher harmoniſch geworden. Francesco di Bologna iſt in ſeinen Waſſerfarben harmoniſcher. Seine Bäume haben denſelben Fehler, daß ſie dunkelgrün und monoton ſind. Boguet[1] hat in Piſtoja einen Saal gemalt und des Pouſſins gelbe Felſen und kohlſchwarze Bäume ſo imitiert, daß einem angſt und bange wird, wenn man es anſieht. Es iſt mir unbegreiflich, wie ein Mann wie Boguet, der wirklich ſo viele Geſchicklichkeit hat und ernſthafte, gute Studien im Portefeuille beſitzt, ſolch tolles Zeug darſtellen konnte.

Wenn ich nun meine neuen Verſuche ins Werk richte, gelingt es mir vielleicht, einen großen verſchönten Stil, den Silberton der ſchönen Natur, die neblichten Dünſte, die ſchönen Formen der Bäume, ohne den Charakter zu vernachläſſigen, kurz, alles mögliche Idealſchöne, was die Natur einer Landſchaft darbietet, in einem Gemälde darzuſtellen, was den Eindruck einer vollkommenen Landſchaft gebe.

Um nun aber nicht in das Manierierte zu fallen und die großen Meiſter zu beſtehlen oder ſchwach nachzuſpotten, wie es leicht den Nachahmern geſchieht, ſo habe ich in meinem Portefeuille Gegenden gewählt, die wirklich ſchon den Stempel des großen Stils an ſich tragen. Wenn ich nun dieſe idealiſch verſchönere, ſo hoffe ich, daß meine Werke die Originalität behalten werden, und man darin die Wahrheit der Natur verſchönert wiederfinden wird. Jetzt wird es nur darauf ankommen, wie dieſe Werke von den Liebhabern der Kunſt aufgenommen werden. Bis hieher iſt der Geſchmack ausſchließlich für das Wahre geweſen; ein jeder hat entweder zur Erinnerung Italiens getreu nachgeahmte Gegenden verlangt, oder um ſeinen Freunden im

[1] Deſiderius Boguet, franzöſiſcher Landſchafts- und Hiſtorienmaler, der in Rom lebte. Er bildete ſich zuerſt nach Gaſpard Pouſſin, wurde aber ſpäter ſelbſtändiger.

Vaterlande nach seiner Rückkunft zu zeigen, was er gesehen hat, und Anekdoten dabei zu erzählen u. s. w. Gibt es für diesen neuen Stil nicht im allgemeinen Liebhaber, so wird es doch einige Kunstkenner geben, die mir, wenn es wirklich glückt, Gerechtigkeit widerfahren lassen. Künstlern wird es freilich gefallen, die sind aber die nicht, die da zahlen können. Herr Fabre[1], der seit der Bassevillischen Geschichte aus Rom hierher geflüchtet ist, muß als ein sehr geschickter Mann gerühmt werden. Er malt mit Geschmack und hat ein sehr gutes, brillantes Kolorit. Er malt auch dann und wann Landschaften mit kleinen historischen Figuren im Poussinischen Stil, welche besser sein würden, wenn er den Poussin weniger nachahmte. Er traf, als er mich besuchte, mich bei meiner neuen Unternehmung, welche ihm sehr gefiel, ob ich ihm gleich noch nicht deutlich meine Idee entdecken wollte.

Benvenuti[2] ist jetzt hier Direktor der Akademie. Desmarés[3] ist hier; er komponiert vortrefflich, ob er gleich kein Schüler von David ist. Seine Farbe ist schwer, kompakt, sein Pinsel nicht angenehm. Seine Kompositionen, besonders in kleinen Gemälden, sind ausnehmend schön, die Sujets aber immer grausam, Mord und Totschlag. Noch seh' ich keinen, der die Simplizität und Schönheit der Alten hat. Gauffier[4] und seine in häuslichen Gemälden so geschickte Frau starben vor einigen Jahren, eins gleich nach dem andern, an der Schwindsucht. Gauffier war auf dem Gipfel seiner Kunst und hatte sich sein lebelang gequält, ihn zu erreichen; da er genießen sollte, so starb er. —

Hinterlassenes.

Nach Hackerts Ableben sind seine sämtlichen Besitzungen an die in Berlin sich befindenden Erben gekommen, darunter zuerst mehrere Gemälde, von welchen ein gedruckter Katalog ausgegeben wird. Man hat die Absicht, diese Kunstwerke auszuspielen,

[1] François Fabre (1766—1837), Maler der Davidschen Schule, lebte längere Zeit in Florenz, wo er auch Mitglied der Akademie wurde. — [2] Pietro Benvenuti (1769—1844), Maler der klassizistischen Schule, lebte vorher in Rom. — [3] Wahrscheinlich Jean Baptiste Desmarais, der sich in Rom 1786—90 ausgebildet hatte und 1807 (ein Jahr nachdem Hackert den obigen Brief geschrieben) Professor an der Akademie von Carrara wurde. — [4] Louis Gauffier (1761—1801), französischer Historienmaler, um 1801 in Florenz gestorben.

und wird deshalb zu seiner Zeit dem Publikum nähere Nachricht erteilen, weswegen wir auch eine beschreibende Anzeige nicht für nötig erachtet.

Die von Georg Hackert verfertigten Kupferplatten hat der Kunsthändler Domenico Negri zu Livorno in Verlag genommen, welcher davon gute Abdrücke zu liefern verspricht. Wahrscheinlich wird er zunächst ein Verzeichnis davon bekannt machen, um die Freunde der Kunst noch mehr zu interessieren. Diese Arbeiten sind um so mehr zu empfehlen, als sie einen großen Teil von Hackerts Leben und Bemühungen dem Kunstfreunde darstellen und einen Begriff geben, wie er sich in der von ihm so hoch gehobenen Prospektmalerei benommen habe.

Auch hat er eine Anzahl geschnittener Steine hinterlassen, wovon wir nur der wenigen wirklich antiken namentlich und umständlich erwähnen.

1) Kopf des Sextus Pompejus, in Karneol, tiefgeschnitten. Der Stein ist von der ersten Reinheit und Feuer. Der Schnitt gehört zu dem Vollkommensten, was man in Steinschneidekunst sehen kann. Unter dem Halse steht *ΑΓΑΘΑΓΓΕΛΟΥ*[1]. Man vergleiche „Geschichte der Kunst des Altertums" von Joh. Winckelmann, Wiener Ausgabe, S. 552 u. 778; wie auch Bracci, „Memorie degli antichi Incisori", Vol. I., p. 25—33, wo zugleich Taf. V eine ganz leidliche Abbildung, in Kupfer gestochen, beigebracht ist. Dabei findet sich noch der antike goldne Ring, in welchen er gefaßt war.

2) Kopf des Ulysses, in Karneol, tiefgeschnitten. Der Stein ist rein, mehr ins Hellgelbe schimmernd, mit viel Feuer. Die Mütze ist mit einem Kranze umgeben. Am Halse ein Streifen von der Tunika. Die Arbeit ist höchst fleißig und vollendet.

3) Kopf eines alten Herkules, mit einem Kranz um die Haare und einem Stück Löwenhaut vorn um den Hals zugeknüpft. Karneol, tiefgeschnitten. Der Stein ist rein gelblich, mehr von mildem als feurigem Ansehen; die Arbeit vortrefflich. Oberwärts ist ein Stückchen von den Haaren ausgebrochen, auch die Stirn beschädigt.

---

[1] D. h. des Agathangelos.

4) Fragment einer Kamee[1]. Der Charakter ist junonisch. Der noch vorhandene Grund ist schwärzlich grau. Das Relief besteht bloß noch in der Maske und einem Stückchen Halse. Das Weiße hat das Ansehen, vom Feuer gelitten zu haben; im Auge, an den Lippen und der Nase hin sitzt noch etwas vom Tartar[2]. Die Arbeit ist die trefflichste.

5) Jupiter auf seinem Thron mit niedriger Lehne sitzend, in der Rechten das Zepter und auf der ausgestreckten Linken die Viktoria, welche in der Rechten den Kranz und in der Linken den Palmzweig ausgestreckt hält. Einschnitt in Lapislazuli. Leichte, geistreiche Arbeit.

Diese Steine würden sämtlich zur größten Zierde auch selbst eines reich ausgestatteten Kabinetts dienen.

Die modernen Steine sind von mehreren bekannten Künstlern, von Antonius Pichler, dem Vater, aus Inspruck; von Johann und Ludwig Pichler[3], seinen beiden Söhnen; von Friedrich Hecker aus Sachsen; von Alessandro Cades; von Bartolommeo Gravina; von Alfieri aus Rom; von Amastini aus Fossombrone; Johannes Wedder; Betrarino; Tevoli; Antonio Berini; Selli; Sirletti; Cavaliere Constanzi; Camillo Piastrini aus Rom; Johann Mugnai; Ludovico Tarricelli; Ludovico Siries aus Florenz; Therese Talani, geborne Moor, aus Venedig; von Marchand, einem Engländer; von Gasparre Capperoni della Guardia aus Abruzzo; von Santarelli aus Abruzzo; Filippo Rega; Grund und Raffaelli aus Rom.[4]

Man sieht hieraus, daß diese Sammlung für die Geschichte der neuern Steinschneidekunst sehr unterrichtend sein muß. Abdrücke davon wird Herr Hofrat Behrendt in Berlin den Liebhabern auf Verlangen für ein Billiges überlassen.

[1] Eigentlich der Cameo, Stein, in dem die Figuren erhaben herausgearbeitet sind. (Die Form „Kamee" ist eine Rückbildung aus der Pluralform.) — [2] Weinstein. — [3] Pichler, berühmte Steinschneiderfamilie; Johann lebte in Rom und wurde für ein Bildnis Kaiser Josephs II. kaiserlicher Hof-Steinschneider. — [4] Cades und Gravina lebten in Rom; Betrarino in Neapel; Berini in Mailand; Sirletti in Rom; Constanzi stammte aus Neapel und war später in Rom tätig; Tarricelli war Florentiner, Rega Neapolitaner. Die Genannten gehörten sämtlich dem 18. Jahrhundert an. Von den übrigen habe ich keine Nachweise finden können. Zwei deutsche Maler der Zeit namens Grund sind bekannt, doch kein Steinschneider.

Schriften zur bildenden Kunst.

(1812—1824.)

Zwei deutsche Altertümer.

Im September 1809 wurden von ungefähr bei Köstritz einige antiquarische Seltenheiten entdeckt und ausgegraben, unter denen sich auch der auf Tafel 11, Nr. 1, abgebildete Schneckenkörper befand. Eine Abbildung eines ähnlichen Instruments erinnert man sich nicht, irgendwo gesehen zu haben. Ein tönendes Instrument scheint es bestimmt gewesen zu sein; die schnecken- oder hornartige Biegung desselben scheint von der Form der Blasinstrumente hergenommen zu sein; daß der Einschnitt durchläuft, nähert dasselbe unsern Schellen, daß dasselbe nicht geschlossen ist, unsern Stimmgabeln, und man darf nur einen kleinen Stein hineinwerfen und schütteln, so gibt es einen Ton wie unsere Kuhglocken, und es ist glaublich, daß der Zweck solcher Instrumente eher auf diese Weise als durch äußeres Anschlagen erreicht worden ist. So mögen es wohl beim Gottesdienste gebrauchte Klanginstrumente gewesen sein.

Die Verhandlungen der ersten deutschen Konzilien leiten auf eine erklärende Spur dieser Schneckenkörper. Der „Indiculus superstitionum et paganiarum[1]“, welcher damals gefertigt wurde, und in welchem die abergläubischen heidnischen Gebräuche, die noch unter den Christen im Schwange gingen, und deren sie sich nicht entwöhnen konnten, aufgezählt werden, ja wovon sich einige sogar bis auf unsere Zeiten fortgepflanzet haben, leitet dahin. Es ist in dessen zweiundzwanzigstem Artikel die Rede von tempestatibus, cornibus et cocleis, welches nach meiner Meinung zu paraphrasieren und zu übersetzen sein möchte: Von dem abergläubischen Gebrauche, welcher bei Gewittern üblich ist, daß man mit Hörnern und schneckenförmigen Instrumenten ein Getöse macht.

In ähnlichen Fällen, beim Abnehmen und Verfinstern des Mondes, waren unter den rohen Völkern solche Charivaris[2]

---

[1] Verzeichnis abergläubischer und heidnischer Dinge. — [2] Charivaris, Lärminstrumente.

gebräuchlich, und was die Gewitter betrifft, so ist das Läuten der Glocken an mehreren Örtern bei den Katholiken noch immer in Übung.

Falckenstein[1] ist zwar nicht gerade dieser Meinung, er führt sie aber doch an und läßt sie als wahrscheinlich gelten. Was die cocleas betrifft, scheint er mir dagegen sehr in Irrtum zu sein, daß er sie für schneckentreppige Kirchtürme hält, auf welche man gestiegen, um durch Blasen der Hörner das Ungewitter zu vertreiben.

Es ist sehr wahrscheinlich, daß die bei Köstritz gefundenen Klanginstrumente diese cocleae sind und daher alle Aufmerksamkeit der Altertumsfreunde verdienen. Sie sind mit großer Kunst gegossen und setzen also eine Gießerei voraus, die wir wohl schwerlich damals in wendischen Landen vermuten können.

Schon in den früheren römischen Zeiten hatten die Hermunduren (Thüringer) einen Handelsweg durch das Saal- und Rednitztal nach der Donau eröffnet und durften selbst bis Augsburg ihre Waren bringen, da andere Völker nur bis an die Grenze gelassen wurden, und es kann wohl sein, daß sie damals bei ihrem Tauschhandel auch manches Metallische, Guß- und andere Waren mit zurückgenommen, vielleicht auch manches dort auf Bestellung machen lassen, wie das in der Natur der Sache liegt.

Doch scheint mir, daß der Ursprung dieser Schneckeninstrumente nicht so weit zu suchen sei. Durch Attila bedrängt, zog sich eine Masse Metallarbeiter aus Steiermark bis dahin, wo gegenwärtig Nürnberg erbaut ist, und es scheinen besonders Gießereien aller Art gar bald dort floriert zu haben, ja die Rußigen, welche daselbst noch heutigestages eine große Gilde ausmachen, mögen wohl in ununterbrochener Reihe von jenen Emigranten abstammen. Sollte ich daher eine Vermutung aussprechen, so würde ich sagen, daß es mir wahrscheinlich vorkomme, diese Instrumente seien vor Karl dem Großen zu Nürnberg gegossen und zur Zeit der Konzilien, welche alle abergläubische Handlungen verfolgten, vergraben und somit für unsere Zeiten aufgehoben worden.

Aus dem Gehalte des Metalls ist nicht zu bestimmen, welcher

[1] Johann Falckenstein (1682—1760), Verfasser antiquarischer Werke über Nordbayern und Thüringen.

Nation dieses Instrument angehört hat. Der zum größten Teil edle Rost (aerugo nobilis), womit dasselbe überzogen ist, hat die Eigenschaft, daß er das damit bedeckte Metall vor weiterer Oxydation sichert, und es kann deswegen sehr lange in der Erde liegen, ohne daß seine Form zerstört wird. Die Vollkommenheit des Gusses jedoch, durch die sie hervorgebracht sind, deutet auf eine hohe technische Kultur der Arbeiter, welche solche Instrumente verfertigten. Das Erz selbst, aus welchem dieselben gegossen sind, ist eine Mischung aus Kupfer und Zink, in welcher aber das Kupfer die Oberhand behalten. Zinn ist wahrscheinlich darinne enthalten, Silber würde höchst wenig und wahrscheinlich nur zufällig beigemischt sein.

2.

Am 29. April 1811 wurden unterhalb Dornburg an der jenaischen Straße acht größere und kleinere Armringe, wie Rhode dergleichen beschreibt, nur stärker, breiter, oft länger im Gewinde, durch Zufall aufgefunden und ausgegraben. Bei fortgesetztem Nachgraben fanden sich mehrere Kleinigkeiten, zierlich von Drahte geformt, die Zieraten eines weiblichen Putzes oder eines Altares etwa gewesen zu sein scheinen, zwei vermutliche Streithämmer, die jedoch mehr schmalen Opferbeilen gleichen, was sie auch wohl gewesen sind, und die wahrscheinliche Brustdecke oder Brustberge eines Weibes, vielleicht einer Priesterin (abgebildet auf Tafel 11, Nr. 2), Knochen von geopferten, jedoch nur kleinen Tieren, Ziegen, Lämmern u.s.w., und ein zum Opfer gehöriges Wassergefäß, welches aber von den Arbeitern aus Unvorsichtigkeit zerschlagen worden ist. Ich habe ein ähnliches Putz- oder Brustst ück noch nirgends abgebildet gefunden und überlasse es den Kennern und Liebhabern der Antiquitäten, mich und viele mit mir von dem Gebrauche dieses schön erhaltenen, alten, wendisch-sorbischen[1] oder cimbrischen[2] Kunstwerkes zu belehren. Es ist von geschlagenem, sehr starken Drahte, von ebendem Metalle, aus welchem das Klanginstrument und die Opferbeile gegossen sind, mit ebenjenem edeln Rost überzogen und glänzt, wenn es angeschliffen wird, wie Gold.

[1] Die slawischen Sorben saßen im östlichen Thüringen an der oberen Saale. — [2] Cimbrisch ist von Goethe wohl schlechthin für altgermanisch gesetzt, da der Stamm der Cimbern niemals in jener Gegend gewohnt hat.

Der Tänzerin Grab.

Das entdeckte Grab ist wohl für das Grab einer vortrefflichen Tänzerin zu halten, welche zum Verdruß ihrer Freunde und Bewunderer zu früh von dem Schauplatz geschieden. Die drei Bilder muß ich zyklisch, als eine Trilogie, ansehen. Das kunstreiche Mädchen erscheint in allen dreien, und zwar im ersten die Gäste eines reichen Mannes zum genußreichsten Leben entzückend; das zweite stellt sie vor, wie sie im Tartarus, in der Region der Verwesung und Halbvernichtung, kümmerlich ihre Künste fortsetzt; das dritte zeigt sie uns, wie sie, dem Schein nach wiederhergestellt, zu jener ewigen Schattenseligkeit gelangt ist. Das erste und letzte Bild erlauben keine andere Auslegung; die des mittlern springt mir aus jenen beiden hervor.

Wäre es nötig, diese schönen Kunstprodukte noch besonders durchzugehn, da sie für sich an Sinn, Gemüt und Kunstgeschmack so deutlich sprechen? — Aber man kann sich von etwas Liebenswürdigem so leicht nicht loswinden, und ich spreche daher meine Gedanken und Empfindungen mit Vergnügen aus, wie sie sich mir bei der Betrachtung dieser schönen Kunstwerke immer wieder erneuern.

Die erste Tafel zeigt die Künstlerin als den höchsten, lebendigsten Schmuck eines Gastmahls, wo Gäste jedes Alters mit Erstaunen auf sie schauen. Unverwandte Aufmerksamkeit ist der größte Beifall, den das Alter geben kann, das, ebenso empfänglich als die Jugend, nicht ebensoleicht zu Äußerungen gereizt werden kann. Das mittlere Alter wird schon seine Bewunderung in leichter Handbewegung auszudrücken angeregt, so auch der Jüngling; doch dieser beugt sich überdies empfindungsvoll zusammen, und schon fährt der jüngste der Zuschauer auf und beklatscht diese Tugenden wirklich.

Vom Effekte, den die Künstlerin hervorgebracht, und der uns

in seinen Abstufungen zuerst mehr angezogen als sie selbst, wenden wir uns nun zu ihr und finden sie in einer von jenen gewaltsamen Stellungen, durch welche wir von lebenden Tänzerinnen so höchlich ergötzt werden. Die schöne Beweglichkeit der Übergänge, die wir an solchen Künstlerinnen bewundern, ist hier für einen Moment fixiert, so daß wir das Vergangene, Gegenwärtige und Zukünftige zugleich erblicken und schon dadurch in einen überirdischen Zustand versetzt werden. Auch hier erscheint der Triumph der Kunst, welche die gemeine Sinnlichkeit in eine höhere verwandelt, so daß von jener kaum eine Spur mehr zu finden ist.

Daß die Künstlerin sich als ein bacchisches Mädchen darstellt und eine Reihe Stellungen und Handlungen dieses Charakters abzuwickeln im Begriff ist, daran läßt sich wohl nicht zweifeln. Auf dem Seitentische stehen Gerätschaften, die sie braucht, um die verschiedenen Momente ihrer Darstellung mannigfaltig und bedeutend zu machen, und die hintenüber schwebende Büste scheint eine helfende Person anzudeuten, die der Hauptfigur die Requisiten zureicht und gelegentlich einen Statisten macht; denn mir scheint alles auf einen Solotanz angelegt zu sein.

Ich gehe zum zweiten Blatt. Wenn auf dem ersten die Künstlerin uns reich und lebensvoll, üppig, beweglich, grazios, wellenhaft und fließend erschien, so sehen wir hier in dem traurigen lemurischen[1] Reiche von allem das Gegenteil. Sie hält sich zwar auf einem Fuße, allein sie drückt den andern an den Schenkel des erstern, als wenn er einen Halt suchte. Die linke Hand stützt sich auf die Hüfte, als wenn sie für sich selbst nicht Kraft genug hätte; man findet hier die unästhetische Kreuzesform, die Glieder gehen im Zickzack, und zu dem wunderlichen Ausdruck muß selbst der rechte aufgehobene Arm beitragen, der sich zu einer sonst grazios gewesenen Stellung in Bewegung setzt. Der Standfuß, der aufgestützte Arm, das angeschlossene Knie, alles gibt den Ausdruck des Stationären, des Beweglich-Unbeweglichen: ein wahres Bild der traurigen Lemuren, denen noch so viel Muskeln und Sehnen übrigbleiben, daß sie sich

[1] Lemuren, Grabgeister; vgl. ihr Auftreten im „Faust", Bd. 5, V. 11512 ff. und 11604 ff. dieser Ausgabe.

kümmerlich bewegen können, damit sie nicht ganz als durchsichtige Gerippe erscheinen und zusammenstürzen.

Aber auch in diesem widerwärtigen Zustande muß die Künstlerin auf ihr gegenwärtiges Publikum noch immer belebend, noch immer anziehend und kunstreich wirken. Das Verlangen der herbeieilenden Menge, der Beifall, den die ruhig Zuschauenden ihr widmen, sind hier in zwei Halbgespenstern sehr köstlich symbolisiert. Sowohl jede Figur für sich als alle drei zusammen komponieren vortrefflich und wirken in einem Sinne zu einem Ausdruck. — Was ist aber dieser Sinn, was ist dieser Ausdruck?

Die göttliche Kunst, welche alles zu veredeln und zu erhöhen weiß, mag auch das Widerwärtige, das Abscheuliche nicht ablehnen. Eben hier will sie ihr Majestätsrecht gewaltig ausüben; aber sie hat nur einen Weg, dies zu leisten: sie wird nicht Herr vom Häßlichen, als wenn sie es komisch behandelt, wie denn ja Zeuxis sich über seine eigne, ins Häßlichste gebildete Hekuba zu Tode gelacht haben soll.

Eine Künstlerin, wie diese war, mußte sich bei ihrem Leben in alle Formen zu schmiegen, alle Rollen auszuführen wissen, und jedem ist aus Erfahrung bekannt, daß uns die komischen und neckischen Exhibitionen solcher Talente oft mehr aus dem Stegreife ergötzen als die ernsten und würdigen bei großen Anstalten und Anstrengungen.

Bekleide man dieses gegenwärtige lemurische Scheusal mit weiblich jugendlicher Muskelfülle, man überziehe sie mit einer blendenden Haut, man statte sie mit einem schicklichen Gewand aus, welches jeder geschmackvolle Künstler unserer Tage ohne Anstrengung ausführen kann, so wird man eine von jenen komischen Posituren sehen, mit denen uns Harlekin und Kolombine[1] unser Leben lang zu ergötzen wußten. Verfahre man auf dieselbe Weise mit den beiden Nebenfiguren, und man wird finden, daß hier der Pöbel gemeint sei, der am meisten von solcherlei Vorstellungen angezogen wird.

Es sei mir verziehen, daß ich hier weitläuftiger, als viel-

[1] Harlekin und Kolombine. Es ist nicht unwahrscheinlich, daß diese Masken der italienischen Komödie in direktem Zusammenhang mit Figuren der antik-römischen Possenaufführungen stehen.

leicht nötig wäre, geworden; aber nicht jeder würde mir gleich auf den ersten Anblick diesen antiken humoristischen Geniestreich zugeben, durch dessen Zauberkraft zwischen ein menschliches Schauspiel und ein geistiges Trauerspiel eine lemurische Posse, zwischen das Schöne und Erhabene ein Fratzenhaftes hineingebildet wird. Jedoch gestehe ich gern, daß ich nicht leicht etwas Bewundernswürdigeres finde als das ästhetische Zusammenstellen dieser drei Zustände, welche alles enthalten, was der Mensch über seine Gegenwart und Zukunft wissen, fühlen, wähnen und glauben kann.

Das letzte Bild wie das erste spricht sich von selbst aus. Charon hat die Künstlerin in das Land der Schatten hinübergeführt, und schon blickt er zurück, wer allenfalls wieder abzuholen drüben stehen möchte. Eine den Toten günstige und daher auch ihr Verdienst in jenem Reiche des Vergessens bewahrende Gottheit blickt mit Gefallen auf ein entfaltetes Pergamen, worauf wohl die Rollen verzeichnet stehen mögen, in welchen die Künstlerin ihr Leben über bewundert worden; denn wie man den Dichtern Denkmale setzte, wo zur Seite ihrer Gestalt die Namen der Tragödien verzeichnet waren, sollte der praktische Künstler sich nicht auch eines gleichen Vorzugs erfreuen?

Besonders aber diese Künstlerin, die, wie Orion seine Jagden, so ihre Darstellungen hier fortsetzt und vollendet. Cerberus schweigt in ihrer Gegenwart; sie findet schon wieder neue Bewunderer, vielleicht schon ehemalige, die ihr zu diesen verborgenen Regionen vorausgegangen. Ebensowenig fehlt es ihr an einer Dienerin; auch hier folgt ihr eine nach, welche, die ehemaligen Funktionen fortsetzend, den Schal für die Herrin bereit hält. Wunderschön und bedeutend sind diese Umgebungen gruppiert und disponiert, und doch machen sie, wie auf den vorigen Tafeln, bloß den Rahmen zu dem eigentlichen Bilde, zu der Gestalt, die hier wie überall entscheidend hervortritt. Gewaltsam erscheint sie hier in einer mänadischen Bewegung, welche wohl die letzte sein mochte, womit eine solche bacchische Darstellung beschlossen wurde, weil drüber hinaus Verzerrung liegt. Die Künstlerin scheint mitten durch den Kunstenthusiasmus, welcher sie auch hier begeistert, den Unterschied zu fühlen

des gegenwärtigen Zustandes gegen jenen, den sie soeben verlassen hat. Stellung und Ausdruck sind tragisch, und sie könnte hier ebensogut eine Verzweifelnde als eine vom Gott mächtig Begeisterte vorstellen. Wie sie auf dem ersten Bilde die Zuschauer durch ein absichtliches Wegwenden zu necken schien, so ist sie hier wirklich abwesend; ihre Bewunderer stehen vor ihr, klatschen ihr entgegen, aber sie achtet ihrer nicht, aller Außenwelt entrückt, ganz in sich selbst hineingeworfen. Und so schließt sie ihre Darstellung mit den zwar stummen, aber pantomimisch genugsam deutlichen, wahrhaft heidnisch-tragischen Gesinnungen, welche sie mit dem Achill der „Odyssee" teilt[1], daß es besser sei, unter den Lebendigen als Magd einer Künstlerin den Schal nachzutragen, als unter den Toten für die Vortrefflichste zu gelten.

Sollte man mir den Vorwurf machen, daß ich zuviel aus diesen Bildern herauslese, so will ich die clausulam salutarem[2] hier anhängen, daß, wenn man meinen Aufsatz nicht als eine Erklärung zu jenen Bildern wollte gelten lassen, man denselben als ein Gedicht zu einem Gedicht ansehen möge, durch deren Wechselbetrachtung wohl ein neuer Genuß entspringen könnte.

Übrigens will ich nicht in Abrede sein, daß hinter dem sinnlich ästhetischen Vorhange dieser Bilder noch etwas anderes verborgen sein dürfte, das, den Augen des Künstlers und Liebhabers entrückt, von Altertumskennern entdeckt, zu tieferer Belehrung dankbar von uns aufzunehmen ist.

So vollkommen ich jedoch diese Werke dem Gedanken und der Ausführung nach erkläre, so glaube ich doch Ursache zu haben, an dem hohen Altertum derselben zu zweifeln. Sollten sie von alten griechischen Cumanern[3] verfertigt sein, so müßten sie vor die Zeiten Alexanders gesetzt werden, wo die Kunst noch nicht zu dieser Leichtigkeit und Geschmeidigkeit in allen Teilen ausgebildet war. Betrachtet man die Eleganz der herkulanischen[4] Tänzerin, so möchte man wohl jenen Künstlern auch diese

---

[1] „Odyssee", 11. Gesang, V. 489ff: „Lieber ja wollt' ich das Feld als Tagelöhner bestellen ... Als die sämtliche Schar der geschwundenen Toten beherrschen" (Voß). — [2] Heilsame Einschränkung. — [3] Cumä, griechische Stadt an der neapolitanischen Küste, unweit des Kap Misenum. — [4] Die Malereien von Herkulaneum hatte Goethe im Museum von Portici kennen gelernt.

neugefundenen Arbeiten zutrauen, um so mehr, als unter jenen Bildern solche gefunden werden, die in Absicht der Erfindung und Zusammenbildung den gegenwärtigen wohl an die Seite gestellt werden können.

Die in dem Grabe gefundenen griechischen Wortfragmente scheinen mir nicht entscheidend zu beweisen, da die griechische Sprache den Römern so geläufig, in jenen Gegenden von alters her einheimisch und wohl auch auf neueren Monumenten in Brauch war. Ja, ich gestehe es, jener lemurische Scherz will mir nicht echt griechisch vorkommen; vielmehr möchte ich ihn in die Zeiten setzen, aus welchen die Philostrate[1] ihre Halb- und Ganzfabeln, dichterische und rednerische Beschreibungen hergenommen.

[1] Über die Gemälde der Philostrate vgl. den Aufsatz unten, S. 230. Die Zeit der Philostrate ist das dritte nachchristliche Jahrhundert.

Altdeutsche Gemälde in Leipzig.

Nachricht von altdeutschen, in Leipzig entdeckten Kunstschätzen.

Es befindet sich wohl keine Kirche in der Christenheit, deren frühere Gemälde, Statuen oder sonstige Denkmale nicht neuern Bedürfnissen oder verändertem Kunstgeschmack einmal weichen müssen. Glücklich, wenn sie nicht völlig zerstört, sondern, wenngleich ohne sorgfältigen Bedacht, jedoch durch günstiges Geschick einigermaßen erhalten werden.

Dieses letztere ist der Fall mit einer Anzahl alter Gemälde, welche sonst die Zierden der Leipziger Kirchen gewesen, aber herausgenommen und auf die Gewölbe dieser Gebäude gestellt worden. Sie befinden sich freilich in einem traurigen Zustande, doch an ihrer Wiederherstellung ist nicht durchaus zu verzweifeln. Die Entdeckung dieser bedeutenden Schätze sind wir Herrn Quandt[1] schuldig, einem jungen Handelsmann, der mit Enthusiasmus für die Kunst schöne Kenntnisse derselben verbindet, auch Geschmack und Einsichten auf Reisen geläutert hat. Unter dem Schutz und mit Begünstigung der hohen Behörden, dem Beistande des Herrn Doktor Stieglitz[2] und tätiger Mitwirkung der HH. Hillig[3] und Lehmann[4] hat derselbe mehrere kostbare Bilder vom Untergange gerettet, und man hofft, durch Reinigung und Restauration sie wieder genießbar zu machen. Die Nachrichten, welche wir davon erhalten, bringen wir um so schneller ins Publikum, als bei bevorstehender Jubilate-Messe gewiß jeder Kunstfreund und Kenner sich nach diesen Tafeln erkundigen und durch Teilnahme das glücklich begonnene Unternehmen befördern wird.

[1] Mit Quandt war Goethe 1808 in Karlsbad bekannt geworden; vgl. auch „Tag- und Jahreshefte" 1820, Bd. 16, S. 344 dieser Ausgabe. — [2] Christian Ludwig Stieglitz (1756—1836), Oberhofgerichtsadvokat in Leipzig, Verfasser architektonischer Werke. — [3] Hillig, nach Meyer und Witkowski (vgl. die Anmerkungen am Schlusse des Bandes) Kunstliebhaber und Advokat. — [4] Friedrich Ludwig Lehmann, Maler aus Leipzig, später in Dresden.

Vorläufig können wir folgendes mitteilen:

Sechs Gemälde auf Goldgrund.

Die Lichter in den Gewändern mit Gold gehöht

1. Ein Ecce Homo, mit der Jahrzahl 1498.

2. Eine Krönung Mariä, viel älter. Zu aller Mangelhaftigkeit der Zeichnung ist sehr viel zartes Gefühl gesellt.

3. Eine Dreifaltigkeit. Gott-Vater, die Leiche des Sohns im Schoße haltend. Unzählige Engel umgeben die erhabene Gruppe. Auf der Erde ruhen drei Verstorbene. Auf der einen Seite kniet Maria, auf der andern der heilige Sebastian, welche betend den Todesschlummer der Schlafenden bewachen.

4. Verfolgung der ersten Christen. Die Köpfe so schön und gefühlvoll, daß sie an Holbein erinnern.

5. Geschichte des Lazarus. Hände und Füße nicht zum besten gezeichnet, die Köpfe hingegen von der größten Schönheit, dem edelsten und rührendsten Ausdruck.

Bilder des ältern Cranach[1].

1. Die Verklärung. Christus ist eine wahre Vergötterung des Menschen. Die erhabenen Gestalten des Himmels umgeben ihn; auf dem Hügel ruhen die Jünger im wachen Traume. Eine herrliche Aussicht eröffnet sich dem Auge weit über das Meer und über ein reichbebautes Vorgebirge. Das Bild ist ein Moment, ein Guß des Gedankens, vielleicht der höchste, gunstreichste Augenblick in Cranachs Leben.

2. Die Samariterin. Christus, voll hoher männlicher Würde, Weisheit und Huld, spricht wohlwollend und ernst zu dem jugendlich sorglosen Weibe, welches ohne Beschauung das Leben genußreich auf sich einwirken ließ und es heiter hinnahm. Von den gehaltvollen Worten ergriffen, kehrt ihr Blick zum erstenmal sich in ihr Inneres.

3. Die Kreuzigung. Auf der einen Seite stehen, in tiefen Schmerz versunken, die Freunde des Heilandes, auf der andern in unerschütterlich roher Kraft die Kriegsknechte. Der Hauptmann allein blickt gedankenvoll zu dem Gekreuzigten empor

[1] Lukas Cranach der Ältere lebte von 1472 bis 1553.

sowie auch einer von den Priestern. Diese drei Bilder sind von beträchtlicher Größe.

4. Der Sterbende. Ungefähr zwanzig Zoll breit und einige dreißig Zoll hoch. Die größte Figur im Vordergrunde hat ungefähr vier Zoll. Die Komposition ist reich und erfordert eine weitläufige Beschreibung, daher nur so viel zur Einleitung: Unten liegt der Sterbende, dem die letzte Ölung erteilt wird; an dessen Bette kniet die Gattin; die Erben hingegen untersuchen Kisten und Kasten. Über dem Sterbenden erhebt sich dessen Seele, welche sich auf der einen Seite von Teufeln ihre Sünden vorgehalten sieht, auf der andern von Engeln Vergebung vernimmt. Oben zeigt sich in Wolken die Dreieinigkeit, mit Engeln und Patriarchen umgeben. Noch höher befindet sich ein Abschnitt, auf dem eine Kirche vorgestellt ist, zu welcher sich Betende nahen. Nicht zu beschreiben ist die Zartheit, womit dieses Bild ausgeführt ist, und vorzüglich haben die größten wie die kleinsten Köpfe eine musterhafte Vollendung und Ausführung; auch findet sich sehr selten hier etwas Verschobenes, das in Cranachs Köpfen oft vorkommt.

Dieses Bild diente zur Zierde des Grabmals eines Herrn Schmidburgs, der nach der Inschrift im Jahr 1518 starb. Aus dieser Zeit muß also auch dieses Bild sein, worauf Cranachs Monogramm steht.

Bilder des jüngern Cranach[1].

a. Allegorisches Bild. Auf die Erlösung deutend. — Es hat dasselbe im Allgemeinen der Anordnung, in den Gruppen und in der einnehmenden Idee große Ähnlichkeit mit dem Altargemälde in Weimar[2], das wir durch Kupferstich und Beschreibung kennen; es ist jedoch kleiner.

Im Vordergrunde der Heiland am Kreuze, diesem zur Linken der aufgestandne Heiland und der mit der Gottheit versöhnte Mensch. Christus deutet mit seiner rechten Hand nach seiner Leidensgestalt, und der Mann an seiner Seite faltet verehrend die Hände. Beide sind überaus edle, schöne Köpfe, das Nackende

[1] Lukas Cranach der Jüngere lebte 1518 bis 1586. — [2] Das Weimarer Altargemälde ist das letzte Bild des älteren Cranach und ist von seinem Sohn vollendet worden.

besser als gewöhnlich gezeichnet und das Kolorit zart und warm. Die Gruppe der Hirten, die Erhöhung der Schlange, das Lager, Moses und die Propheten sind fast ganz so wie zu Weimar. Unter dem Kreuze ist das Lamm; doch steht ein wunderschönes Kind daneben mit der Siegesfahne. Zur Rechten des Gekreuzigten sehen wir im Hintergrunde das erste Menschenpaar in Eintracht mit der Natur; das scheue Wild weidet noch vertraulich neben den Menschen.

Weiter vorn wird ein Mann von Tod und Teufel verfolgt. Im Vorgrunde steht der Heiland zum drittenmal. Unter seinen Füßen bricht das Gerippe des Todes zusammen, und ohne Haß, ohne Zorn, ohne Anstrengung stößt Christus dem gekrönten Ungeheuer den kristallnen Speer, auf welchem die Fahne des Sieges weht, in den Rachen. Unzählige Verdammte, worunter wir größtenteils Mönche, Nonnen und Geistliche vom höchsten Rang erblicken, gehen befreit hervor und preisen den Herrn und Retter. Dieser Christus ist jenem auf dem Bilde in Weimar sehr ähnlich, nur in entgegengesetzter Richtung gezeichnet. Den untern Teil der Tafel füllt ein zahlreiches Familiengemälde. Auf dem Stamme des Kreuzes ist Cranachs Monogramm und die Jahrzahl 1557, woraus zu folgen scheint, da Cranach 1553 gestorben, dieses Bild sowie das folgende seien von seinem Sohne gemalt.

b. Die Auferstehung mit der Jahrzahl 1559. Es wäre wert, zu untersuchen, wodurch die Werke des jüngern Cranachs sich von denen seines Vaters unterscheiden. Es scheint mir das Bild mit der Jahrzahl 1557 im eigentlichsten Sinne mehr gemalt als die andern. Es ist darin eine Untermalung unter den Lasuren zu bemerken, dahingegen die ältern Bilder mehr in Öl lasierte Zeichnungen zu nennen sind. Und so wäre es denn nicht unwahrscheinlich, daß diese letztern Gemälde sich von Cranach dem Sohn, jene erstern hingegen von Cranach dem Vater herschrieben.

Im März 1815.

Ruysdael als Dichter.

Jakob Ruysdael, geboren zu Haarlem 1635[1], fleißig arbeitend bis 1681, ist als einer der vortrefflichsten Landschaftsmaler anerkannt. Seine Werke befriedigen vorerst alle Forderungen, die der äußere Sinn an Kunstwerke machen kann. Hand und Pinsel wirken mit größter Freiheit zu der genauesten Vollendung. Licht, Schatten, Haltung und Wirkung des Ganzen läßt nichts zu wünschen übrig. Hievon überzeugt der Anblick sogleich jeden Liebhaber und Kenner. Gegenwärtig aber wollen wir ihn als denkenden Künstler, ja als Dichter betrachten, und auch hier werden wir gestehen, daß ein hoher Preis ihm gebühre.

Zum gehaltreichen Texte kommen uns hiezu drei Gemälde der königlich sächsischen Sammlung zustatten, wo verschiedene Zustände der bewohnten Erdoberfläche mit großem Sinn dargestellt sind, jeder einzeln, abgeschlossen, konzentriert. Der Künstler hat bewunderungswürdig geistreich den Punkt gefaßt, wo die Produktionskraft mit dem reinen Verstande zusammentrifft und dem Beschauer ein Kunstwerk überliefert, welches, dem Auge an und für sich erfreulich, den innern Sinn aufruft, das Nachdenken anregt und zuletzt einen Begriff ausspricht, ohne sich darin auflösen oder zu verkühlen. Wir haben wohlgeratene Kopien dieser drei Bilder vor uns und können also darüber ausführlich und gewissenhaft sprechen.

I.

Das erste Bild stellt die successiv bewohnte Welt zusammen dar. Auf einem Felsen, der ein begrenztes Tal überschaut, steht ein alter Turm, nebenan wohlerhaltene neuere Baulichkeiten; an dem Fuße des Felsen eine ansehnliche Wohnung behaglicher

[1] Nach neueren Forschungen ist Jakob Ruysdael schon 1628 geboren; gestorben 1682.

Gutsbesitzer. Die uralten hohen Fichten um dieselbe zeigen uns an, welch ein langer, friedlich vererbter Besitz einer Reihe von Abkömmlingen an dieser Stelle gegönnt gewesen. Im Grunde am Abhange eines Berges ein weithingestrecktes Dorf, gleichfalls auf Fruchtbarkeit und Wohnlichkeit dieses Tals hindeutend. Ein stark strömendes Wasser stürzt im Vordergrunde über Felsen und abgebrochene schlanke Baumstämme, und so fehlt es denn nicht an dem allbelebenden Elemente, und man denkt sich sogleich, daß es ober- und unterhalb durch Mühlen und Hammerwerke werde benutzt sein. Die Bewegung, Klarheit, Haltung dieser Massen beleben köstlich das übrige Ruhende. Daher wird auch dieses Gemälde der Wasserfall genannt. Es befriedigt jeden, der auch nicht gerade in den Sinn des Bildes einzudringen Zeit und Veranlassung hat.

II.

Das zweite Bild, unter dem Namen des Klosters berühmt, hat bei einer reichern, mehr anziehenden Komposition die ähnliche Absicht: im Gegenwärtigen das Vergangene darzustellen, und dies ist auf das bewunderungswürdigste erreicht, das Abgestorbene mit dem Lebendigen in die anschaulichste Verbindung gebracht.

Zu seiner linken Hand erblickt der Beschauer ein verfallenes, ja verwüstetes Kloster, an welchem man jedoch hinterwärts wohlerhaltene Gebäude sieht, wahrscheinlich den Aufenthalt eines Amtmanns oder Schössers, welcher die ehemals hieher fließenden Zinsen und Gefälle noch fernerhin einnimmt, ohne daß sie von hier aus wie sonst ein allgemeines Leben verbreiten.

Im Angesicht dieser Gebäude steht ein vor alten Zeiten gepflanztes, noch immer fortwachsendes Lindenrund, um anzudeuten, daß die Werke der Natur ein längeres Leben, eine größere Dauer haben als die Werke der Menschen; denn unter diesen Bäumen haben sich schon vor mehreren Jahrhunderten bei Kirchweihfesten und Jahrmärkten zahlreiche Pilgrime versammelt, um sich nach frommen Wanderungen zu erquicken.

Daß übrigens hier ein großer Zusammenfluß von Menschen, eine fortdauernde Lebensbewegung gewesen, darauf deuten die an und in dem Wasser übriggebliebenen Fundamente von Brücken-

pfeilern, die gegenwärtig malerischem Zwecke dienen, indem sie den Lauf des Flüßchens hemmen und kleine rauschende Kaskaden hervorbringen.

Aber daß diese Brücke zerstört ist, kann den lebendigen Verkehr nicht hindern, der sich durch alles durch seine Straße sucht. Menschen und Vieh, Hirten und Wanderer ziehen nunmehr durch das seichte Wasser und geben dem sanften Zuge desselben einen neuen Reiz.

Auch reich an Fischen sind noch bis auf den heutigen Tag diese Fluten, so wie zu jener Zeit, als man bei Fastentafeln notwendig ihrer bedurfte; denn Fischer waten diesen unschuldigen Grundbewohnern noch immer entgegen und suchen sich ihrer zu bemächtigen.

Wenn nun die Berge des Hintergrundes mit jungen Büschen umlaubt scheinen, so mag man daraus schließen, daß starke Wälder hier abgetrieben und diese sanften Höhen dem Stockausschlag und dem kleinern Gesträuch überlassen werden.

Aber diesseits des Wassers hat sich zunächst an einer verwitterten, zerbröckelten Felspartie eine merkwürdige Baumgruppe angesiedelt. Schon steht veraltet eine herrliche Buche da, entblättert, entästet, mit geborstener Rinde. Damit sie uns aber durch ihren herrlich dargestellten Schaft nicht betrübe, sondern erfreue, so sind ihr andere, noch vollebendige Bäume zugesellt, die dem kahlen Stamme durch den Reichtum ihrer Äste und Zweige zu Hülfe kommen. Diesen üppigen Wuchs begünstigt die nahe Feuchtigkeit, welche durch Moos und Rohr und Sumpfkräuter genugsam angedeutet wird.

Indem nun ein sanftes Licht von dem Kloster zu den Linden und weiterhin sich zieht, an dem weißen Stamm der Buche wie im Widerscheine glänzt, sodann über den sanften Fluß und die rauschenden Fälle, über Herden und Fischer zurückgleitet und das ganze Bild belebt, sitzt nah am Wasser im Vordergrunde, uns den Rücken zukehrend, der zeichnende Künstler selbst, und diese so oft mißbrauchte Staffage erblicken wir mit Rührung hier am Platze so bedeutend als wirksam. Er sitzt hier als Betrachter, als Repräsentant von allen, welche das Bild künftig beschauen werden, welche sich mit ihm in die Betrachtung der

Vergangenheit und Gegenwart, die sich so lieblich durcheinander webt, gern vertiefen mögen.

Glücklich aus der Natur gegriffen ist dies Bild, glücklich durch den Gedanken erhöht, und da man es noch überdies nach allen Erfordernissen der Kunst angelegt und ausgeführt findet, so wird es uns immer anziehen, es wird seinen wohlverdienten Ruf durch alle Zeiten erhalten und auch in einer Kopie, wenn sie einigermaßen gelang, das größere Verdienst des Originals zur Ahnung bringen.

III.

Das dritte Bild dagegen ist allein der Vergangenheit gewidmet, ohne dem gegenwärtigen Leben irgend ein Recht zu gönnen. Man kennt es unter dem Namen des Kirchhofs[1]. Es ist auch einer. Die Grabmale sogar deuten in ihrem zerstörten Zustande auf ein mehr als Vergangenes; sie sind Grabmäler von sich selbst.

In dem Hintergrunde sieht man, von einem vorüberziehenden Regenschauer umhüllt, magere Ruinen eines ehemals ungeheuern, in den Himmel strebenden Doms. Eine freistehende spindelförmige Giebelmauer wird nicht lange mehr halten. Die ganze, sonst gewiß fruchtbare Klosterumgebung ist verwildert, mit Stauden und Sträuchen, ja mit schon veralteten und verdorrten Bäumen zum Teil bedeckt. Auch auf dem Kirchhofe dringt diese Wildnis ein, von dessen ehemaliger frommen Befriedigung keine Spur mehr zu sehen ist. Bedeutende, wundersame Gräber aller Art, durch ihre Formen teils an Särge erinnernd, teils durch große aufgerichtete Steinplatten bezeichnet, geben Beweis von der Wichtigkeit des Kirchsprengels und was für edle und wohlhabende Geschlechter an diesem Orte ruhen mögen. Der Verfall der Gräber selbst ist mit großem Geschmack und schöner Künstlermäßigung ausgeführt; sehr gern verweilt der Blick an ihnen. Aber zuletzt wird der Betrachter überrascht, wenn er weit hinten neue bescheidene Monumente mehr ahnet als erblickt, um welche sich Trauernde beschäftigen

[1] Wegen hebräischer Inschrift auf einem Grabstein auch öfters als „Judenkirchhof" bezeichnet.

— als wenn uns das Vergangene nichts außer der Sterblichkeit zurücklassen könnte.

Der bedeutendste Gedanke dieses Bildes jedoch macht zugleich den größten malerischen Eindruck. Durch das Zusammenstürzen ungeheurer Gebäude mag ein freundlicher, sonst wohlgeleiteter Bach verschüttet, gestemmt und aus seinem Wege gedrängt worden sein. Dieser sucht sich nun einen Weg ins Wüste bis durch die Gräber. Ein Lichtblick, den Regenschauer überwindend, beleuchtet ein paar aufgerichtete, schon beschädigte Grabestafeln, einen ergrauten Baumstamm und Stock, vor allem aber die heranflutende Wassermasse, ihre stürzenden Strahlen und den sich entwickelnden Schaum.

Diese sämtlichen Gemälde, so oft kopiert, werden vielen Liebhabern vor Augen sein. Wer das Glück hat, die Originale zu sehen, durchdringe sich von der Einsicht, wie weit die Kunst gehen kann und soll.

Wir werden in der Folge noch mehr Beispiele aufsuchen, wo der rein fühlende, klar denkende Künstler, sich als Dichter erweisend, eine vollkommene Symbolik[1] erreicht und durch die Gesundheit seines äußern und innern Sinnes uns zugleich ergötzt, belehrt, erquickt und belebt.

---

[1] Symbolik; vgl. Goethes an Eckermann gerichtetes Wort über ein Madonnenbild (13. Dezember 1826): „Der heilige Gegenstand ist allgemein menschlich geworden und gilt als ein Symbol für eine Lebensstufe, die wir alle durchmachen." Vgl. ferner Goethes Bemerkungen über diesen Ausdruck, unten, S. 280 f.

Tischbeins Zeichnungen des Ammazzaments der Schweine in Rom.

Tischbein[1], der sich viel mit Betrachtung von Tieren, ihrer Gestalt, ihrer Eigenheiten, ihrer Bewegungen abgab, hat uns immer viel von dem Ammazzament[2] der Schweine, von einem allgemeinen Schweinemord zu erzählen gewußt, der in dieser Jahrszeit in den Ruinen jenes Tempels[3] vorgehe, die am Ende der Via Sacra wegen der schönen Basreliefe berühmt sind, den Einfluß der Minerva auf weibliche Arbeiten sehr anmutig darstellend.

In die Höhlungen und Gewölbe dieses zusammengestürzten Gebäudes werden zur Winterszeit in großen Herden vom Lande herein schwarze, wildartige Schweine getrieben und daselbst an die Kauflustigen nicht etwa lebendig, sondern tot überlassen. Das Geschäft aber wird folgendermaßen betrieben:

Der Römer darf sich mit Schweinschlachten nicht abgeben; wer aber das Blut, welches bei dem Schlachten verloren ginge, auch nicht entbehren will, verfügt sich dorthin und feilscht um eines der in jenen Räumen zusammengedrängten Schweine. Ist man des Handels einig, so wirft sich einer der wild genug anzuschauenden Herdebesitzer mit Gewalt über das Tier, stößt ihm einen starken, spitzen, oben umgebogenen und gleichsam zum Handgriff gekrümmten Draht ins Herz und trillt ihn so lange darin herum, bis das Tier kraftlos niederfällt und sein Leben aushaucht. Hiebei wird nun kein Tropfen Bluts vergossen; es gerinnt im Innern, und der Käufer schafft es mit allem innern und äußern Zubehör vergnügt nach Hause.

Daß eine solche Operation nicht ohne Kampf sich entwickele,

---

[1] Über Tischbein vgl. oben, S. 56 ff. — [2] Amazzamento: Ermordung. — [3] Der Tempel der Minerva auf dem Forum des Kaisers Nerva; jetzt sind nur noch zwei Säulen mit Architrav und Fries erhalten.

läßt sich denken; der einzelne kräftige Mann, der sich über ein solches wildstarkes Tier hinwirft, es beim Ohre faßt, zur Erde niederdrückt, die Stelle des Herzens sucht und den tödlichen Draht einstößt, hat gar manchen Widerstand, Gegenwirkung und Zufälle zu erwarten. Er wird oft selbst niedergerissen und zertreten, und seine Beute entspringt ihm; die Jagd geht von neuem an, und weil mehr als ein Handel der Art zu gleicher Zeit im Gange ist, so entsteht ein vielfacher Tumult, in den teils zusammenhängenden, teils durch Latten und Pfahlwerk abgesonderten Gewölben, welche mit dem entsetzlichsten, scharftönenden und grunzenden Zetergeschrei die Ohren beleidigen, wie das Auge von dem wüsten Getümmel im Innersten verletzt wird.

Freilich ist es einem humoristischen Künstlerauge, wie Tischbein besaß, nicht zu verargen, wenn es sich an dem Gewühl der Sprünge, an der Unordnung des Rennens und Stürzens, der heftigsten Gewalt wilder Tierheit und dem ohnmächtigen Dahinsinken entseelter Leichname zu ergötzen Lust findet. Es sind noch die flüchtigsten Federzeichnungen[1] hievon übrig, wo eine geübte Künstlerhand, als wetteifernd mit einem wilden, unfaßlichen Getümmel, sich auf dem Papier mit gutem Humor zu ergehen scheint.

[1] Eine solche Zeichnung befindet sich jetzt im Goethe-National-Museum zu Weimar.

Über Kunst und Altertum in den Rhein- und Maingegenden.

Um dieses erste Heft, das soeben im Verlag der J. G. Cottaschen Buchhandlung erscheint, zu beurteilen, ist es notwendig, Veranlassung und Ursprung desselben zu kennen.

Bei einem zweimaligen Aufenthalte am Main[1] und Rhein in beiden vergangenen Sommern war's dem Verfasser angelegen, nachdem er seine vaterländische Gegend lange nicht gesehn, zu erfahren, was nach so vielem Mißgeschick sich daselbst bezüglich auf Kunst und Altertum und die sich anschließende Wissenschaft befinde, wie man es zu erhalten, zu ordnen, zu vermehren, zu beleben und zu benutzen gedenke. Er besah die Gegenstände, vernahm die Wünsche, die Hoffnungen, die Vorsätze der Einzelnen sowie ganzer Gesellschaften, und da er seine Gedanken dagegen eröffnete, forderte man ihn auf, das Besprochene niederzuschreiben, um vielleicht öffentlich eine Übersicht des Ganzen zu geben und zu Privatunterhandlungen einen Text zu liefern.

Die Rhein- und Maingegenden, im breitsten Sinne genommen, zeigen, so wie das übrige Deutschland, ausgesäte größere und kleinere Lichtpunkte, und hier entsteht der doppelte Wunsch, daß sie sich sämtlich untereinander in Bezug setzen, jeder Ort das Vorhandene allgemeiner bekannt mache, damit man schneller beurteile, wie es erhalten, belebt, von Einheimischen, Nachbarn und Fremden benutzt werden könne.

In diesem Sinne besuchte der Reisende größere und kleinere Städte, von denen kürzer oder umständlicher allgemeine Rechenschaft gegeben wird, je nachdem man daselbst längern Aufenthalt gefunden oder wohl gar wiederholt verweilen dürfen.

---

[1] In den Jahren 1814 und 1815; vgl. Bd. 17, S. 245ff. dieser Ausgabe; dort auch Näheres über die hier genannten Persönlichkeiten u. s. w.

Bei der Ankunft in Köln begegnete dem Reisenden die frohe Nachricht, daß jenes große Bild von Rubens[1], als der Erstling der Wiedererstattung geraubter Schätze, auf dem Wege zurück nach seiner Heimat sei. Die ältere Malerkunst, Kirchen, Klöstern und öffentlichen Gebäuden gewidmet, betrachtete man daher mit neubelebter Teilnahme, so wie auch die neuere Kunst, welche mit natürlichen, häuslichen, ländlichen Bildern die Wohnung des Liebhabers aufheitert. Des Kunsthandels wird erwähnt, als der Neigung zu Hülfe kommend, sodann aber jener bedeutenden Richtung gedacht, welche die Kunstliebe in unsern Tagen genommen. Eine gegen das Ende des vergangenen Jahrhunderts vorbereitete, in dem gegenwärtigen aber sich mehr entwickelnde Leidenschaft zu den Resten der alten Kunst, wie sie sich nach und nach aus dem trüberen Mittelalter hervortat, erhielt reichliche Nahrung, als Kirchen und Klöster aufgehoben, heilige Gemälde und Gerätschaften verkauft wurden. Mehrere Liebhaber werden genannt, die dergleichen zu retten und zu sammeln bedacht waren: die Herrn Gebrüder Boisserée und Bertram, die Herren Walraf[2], Lieversberg und Focham. Solche Gemälde behutsam zu reinigen und sorgfältig auszubessern, bildeten sich Restauratoren, einem jeden Ort unentbehrlich, wo sich ein lebhafter Kunstverkehr entwickelt.

Als ein herrliches Dokument solcher Bemühungen wird das große, aus der Ratskapelle in den Dom versetzte Altarbild[3] angeführt; sodann wird mit Vergnügen erwähnt, wie geistreiche Besitzer und Künstler, um den ehemaligen Kirchenbildern eine schickliche Umgebung zu schaffen, scheinbare Hauskapellen ersannen, um dort fromme Gemälde und Gerätschaften in altem Zusammenhang und Würde zu bewahren. Hierauf wird beachtet, wie leicht ein Gouvernement hier einwirken kann, indem es den frohen Willen der Liebhaber begünstigt und, sobald derselbe sich aus irgend einer Ursache seines Gesammelten entäußern

[1] Die Kreuzigung St. Petri war aus der Peterskirche zu Köln nach Paris verbracht worden. — [2] Mit Sulpiz Boisserée stand Goethe seit einigen Jahren in naher Beziehung; dessen Bruder Melchior sowie Bertram waren die nächsten Mithelfer bei Sulpizens Bemühungen um Wiedererweckung der mittelalterlichen Kunst. Walraf, der Begründer des noch heute nach ihm benannten kölnischen Museums. — [3] Die Mitteltafel desselben zeigt die Anbetung der heiligen drei Könige.

mag, solche einer anzulegenden öffentlichen Kunstsammlung aneignet.

Als Fundament eines solchen öffentlichen Schatzes wird die Sammlung des Herrn Walraf gepriesen; hinreichendes Lokal wird gewünscht, eine geistreich geschmackvolle Aufstellung vorgeschlagen und eine Einrichtung angedeutet, einer Gegend angemessen, wo das Wissen und Besitzen nur insofern geschätzt werden kann, als es unmittelbar ins Leben tritt. Daß sich an einen solchen öffentlichen allgemeinen Vereinigungspunkt gar bald manches einzelne anschließen werde, zeigt sich schon gegenwärtig an den bedeutenden Antiquitäten, welche, bei Erweiterung der Festungswerke ausgegraben, von Herrn General von Rauch zugunsten eines künftigen Museums aufbewahrt und zusammengehalten werden.

Nun tritt der Beobachter mit einer vielleicht paradox scheinenden Meinung hervor: er will in jenen Gegenden keine Kunstakademie nach der neuern Form eingerichtet wissen; jeder tüchtige Künstler soll durch Geist, Talente, Charakter junge Künstler an sich ziehen und heranbilden nach Art früherer Zeiten, wo aus solchen häuslichen Schulen die größten und mannigfaltigsten Kunstwerke hervorgegangen.

Von da begeben sich die Reisenden nach dem Dom[1], dessen Unvollendung bedauert, das Unternehmen der Gebrüder Boisserée, denselben wenigstens in Bildern darzustellen, gerühmt wird, sowie die Teilnahme trefflicher Zeichner, Moller, Fuchs, Quaglio, sorgfältiger Kupferstecher, wie Duttenhofer und Darnstedt. Von Unterhaltung, wo nicht gar vom Fortbau des begonnenen Werks wird gehandelt, dabei aber mit Bedauern entdeckt, daß dieses unschätzbare Gebäude seit zwanzig Jahren aller Hilfsmittel beraubt sei, um auch nur in baulichem Stande erhalten zu werden, deshalb vor allen Dingen eine neue Stiftung gewünscht wird. Sodann erscheint der Dom als fester Mittelpunkt, um welchen die vielen andern Gebäude der Stadt und des Landes im engen Kreise eine ganze Kunstgeschichte bilden. Was auch hiezu literarisch und artistisch vorbereitet ist, wird angedeutet.

[1] Vgl. die Aufsätze: „Köln", „Kölner Domriß von Moller", „Ansichten, Risse und einzelne Teile des Doms zu Köln" in diesem Bande.

Sodann wird Herr Domvikarius Hardy besucht, ein merkwürdiger achtzigjähriger munterer Greis, der bei angebornem entschiedenen Talente und Kunsttrieb von Jugend auf in Gesellschaft eines Bruders sich selbst bildete, physikalische Instrumente künstlich ausarbeitete, sich mit Glasschleifen beschäftigte, Emaille zu malen glücklich unternahm, sich jedoch vorzüglich dem Wachsbossieren ergab. Halbe Figuren in dieser Materie, beinahe rund, wozu er Nachdenken erregende, charakteristisch gefällige Gegenstände erwählte, gelangen ihm vorzüglich. Mit buntem Wachs sind sie harmonisch, dem Charakter gemäß, koloriert und erinnern uns unmittelbar, daß wir uns in der Geburtsstadt des Rubens[1] befinden, am Niederrhein, wo die Farbe von jeher die Kunstwerke beherrscht und verherrlicht hat.

Die ehemalige Universität von Köln kömmt zur Sprache sowie die Wünsche der Einwohner, die neue niederrheinische abermals in ihren Mauern zu besitzen.[2]

In Bonn schenkt man vorzügliche Aufmerksamkeit der Sammlung des Herrn Kanonikus Pick, welcher heitere und geistreiche Mann alles und jedes, was ihm als altertümlich in die Hände kam, gewissenhaft gesammelt, wobei er sich das große Verdienst erworben, daß er mit Ernst und Scherz, gefühlvoll und geistreich, witzig und schalkhaft das Chaos von Trümmern geordnet, belebt, nützlich und genießbar gemacht hat. Der Treppenraum, die Vorsäle, die Zimmer, Garten und Gartenterrasse enthalten in mancherlei Abteilungen zusammengehörige Gegenstände, deren Bezug jederzeit lehrreich ist. Die erzählende Darstellung solcher verschiedenen Gruppen erregt in jedermann den Wunsch, sie vor Augen zu haben.

Von der ehemaligen Universität in Bonn, dem Wunsche der Einwohner, die neu zu errichtende in ihrer Mitte zu besitzen, von der liberalen Denkungsart katholischer Theologen wird gesprochen.

Die Altertümer um Neuwied, das Museum derselben in genanntem wohlgelegenen Orte erregen Betrachtungen und Wünsche. In Koblenz hofft man gleichfalls einen Mittelpunkt zu Aufbewahrung der Altertümer und Beförderung der Kunst.

[1] Als Geburtsort Rubens' ist jetzt Siegen festgestellt. — [2] Die Universität wurde bekanntlich in Bonn errichtet.

Mainz wird als Kriegsposten von alten Zeiten her betrachtet, die Bemühungen des Herrn Professor Lehne werden gerühmt, und die baldige Herausgabe seines Werks, den Plan des alten Castrums und der umherliegenden kleinen Kastelle bezeichnend, nicht weniger die Abbildung vorgefundener Denkmale enthaltend, wird sehnlich erwartet. Die Ordnung der im Bibliotheksgebäude aufgestellten antiquarischen, wissenschaftlichen und natürlichen Gegenstände wird löblich und nachahmungswert gefunden.

Das Erfreuliche und Lehrreiche von Bieberich und Wiesbaden wird dankbar anerkannt.

In Frankfurt findet sich neue Regsamkeit zu mancherlei Anstalten. Ein Bibliotheksgebäude wird vor allen Dingen beabsichtigt, da die ansehnliche Büchersammlung der neu zu erbauenden Barfüßerkirche hat weichen müssen und bis jetzt in verschiedenen ungünstigen Lokalitäten aufbewahrt steht.

Unter dem Namen Museum findet man eine bedeutende Anstalt in dem schönsten Flor. Eine Gesellschaft hatte eine ausreichende Kasse gestiftet, schöne, weitläufige Räume gemietet, um sich von Zeit zu Zeit zu versammeln. Eine Gemäldereihe füllte sehr bald den großen Saal, eine reiche Kupferstichsammlung ward von Herrn Brönner nebst einer ansehnlichen Summe vermacht, ja sogar von dem Fürsten-Primas alle den aufgehobenen Klöstern entnommenen Gemälde dieser Anstalt zugeeignet. Wird man hinlängliche Räume bereiten, um diese Bilder gehörig aufstellen zu können, so wird die Einsicht in die Verdienste der oberdeutschen-oberrheinischen Schule, mit welcher Frankfurt näher im Verkehr gestanden als mit der niederrheinischen-brabäntischen, sehr gefördert werden.

Der Sammlung des Dekans aller in Frankfurt lebenden echten Kunstfreunde, des Herrn Städel[1], wird in Ehren gedacht; Gemälde, Handzeichnungen, Kupferstiche aller Schulen finden sich in dessen Besitz. Man will wissen, daß dieser treffliche Mann seine Kunstschätze sämtlich nebst geräumigem Lokal und ansehnlichen Kapitalien dem gemeinsamen Nutzen gewidmet habe. An den Sammlungen der Herrn Dr. Grambs, Brentano, von

[1] Vgl. Bd. 17, S. 323 f. und 344 dieser Ausgabe.

Gerning, Becker u. a. erfreut sich der Reisende, sowie auch des im hohen Alter fleißig fortarbeitenden Herrn Morgensterns, welcher für den geschicktesten Wiederhersteller gelten darf. Auch die unter Herrn Dr. Grambs Aufsicht stehende Zeichenschule wird besucht. Ist aber von der Zukunft die Rede, so wird eine förmliche Kunstakademie widerraten, die Begünstigung vorzüglicher Künstler aber gewünscht: jeder Meister sammelte dann Schüler häuslich um sich her und bildete sie praktisch. Man erinnert an solche Familienschulen der Feyerabend, Merian, Rose, Schütz[1]. Lebende Künstler werden genannt und gerühmt. Eine Gesellschaft von Kupferstichbesitzern versammelt sich regelmäßig, um sich reihum belehrend zu unterhalten.

Kunsthandel wird empfohlen, die Bemühungen der Brönnerischen, Willmannischen und Wennerischen Handlungen, Kunstliebe zu verbreiten, werden als höchst schätzbar dargestellt. Der Reisende wünscht ein Verzeichnis aller Kunstschätze von Frankfurt und ähnlicher Merkwürdigkeiten, wenn auch nur erst summarisch, sowohl zu Leitung in der Gegenwart als zur Erinnerung in der Abwesenheit. Die Singschule des Herrn Düring verschafft einen fröhlichen Sonntagsmorgen.

Zu wichtigen Betrachtungen und bedeutender Unterhaltung gibt das Senckenbergische Stift[2] nunmehr Anlaß. Der Zustand, in welchem die wissenschaftliche Abteilung sich durch die bösen Jahre hingehalten, wird im einzelnen beachtet, die Tätigkeit und Willfährigkeit der dabei angestellten Männer mit Freuden anerkannt und die Hoffnung einer schön eintretenden Ordnung, Erneuerung, Erweiterung aller Teile ganz nahliegend, sodann auch wahrscheinlich gefunden, daß eine Vereinigung aller Frankfurter Kenner und Liebhaber wissenschaftlicher Gegenstände bald stattfinden werde. Hierauf werden die Vorteile gezeigt, welche durch Begünstigung der Wissenschaft große Städte sich aneignen können.

[1] Siegmund Feyerabend (1528—90), Formschneider, namentlich aber berühmter Buchhändler in Frankfurt; Merian, aus der Schweiz stammende Künstlerfamilie des 17. Jahrhunderts, in Frankfurt ansässig, bekannt vor allem durch die „Topographien" und das „Theatrum europaeum"; Joh. Heinr. Roos und seine beiden Söhne, im 17. und 18. Jahrhundert, Maler und Radierer; Schütz, zahlreiche Künstlerfamilie des 18. Jahrhunderts; mit Johann Georg Schütz hatte Goethe in Rom verkehrt; vgl. Bd. 12, S. 40 dieser Ausgabe. — [2] Naturwissenschaftliche Anstalt, im 18. Jahrhundert gestiftet durch Dr. Senckenberg.

In Offenbach wird die Sammlung ausgestopfter Vögel des Herrn Hofrat Meyer mit großer Aufmerksamkeit beschaut.

In Hanau werden vorerst die daselbst bisher wirkenden Naturforscher genannt, sodann erzählt, wie sie die Wetterauische Gesellschaft gegründet und ein Museum angelegt. Des leider zu früh verschiedenen vortrefflichen Leislers und seiner hinterlassenen Sammlung wird gedacht, des Herrn Dr. Gärtner Bemühungen um Pflanzenkunde, dessen Sammlungen von Säugetieren, Vögeln und Konchylien als Belege seiner Verdienste um vaterländische Zoologie betrachtet.

Das Mineralienkabinett des Herrn Geheimerats Leonhard, über 7000 Exemplare stark, sondert sich in eine oryktognostische und eine geognostische Hälfte; das Ganze bezieht sich auf die systematisch-tabellarische Übersicht, die wir kennen. Alle Exemplare sind charakteristisch und frisch, das gleichmäßige Format hat viel Gefälliges. Vollständig bis auf die neusten Zeiten ist die Sammlung. Der geognostische Teil macht das Studium des Vorkommens der Fossilien wichtig und belehrend, eine bisher viel zu sehr vernachlässigte und nun wieder hervorgeforderte Rücksicht. Auch hat sich derselbe durch Stiftung eines mineralogisch-merkantilischen Instituts Ansprüche auf den Dank der Naturfreunde erworben.

Die Zeichenschule, welcher Herr Westermeyer vorsteht, ist wohl gegründet und trägt schöne Früchte. Die Namen der sich in Hanau aufhaltenden Maler werden genannt und der wichtigen Arbeiten in Gold, Emaille und Juwelen sowie anderer Fabrikationen zum Schlusse gedacht.

Daß der Reisende Aschaffenburg nur aus Erzählungen kennt und also nur oberflächlich von dortigen Gegenden spricht, wird ihm verziehen sein wegen der guten Wünsche, die er für diesen schönen und wohlgelegenen Ort zu tun sich die Freiheit nimmt.

Darmstadt ist von ihm wohlgekannt, geschätzt und verehrt. Das Großherzogliche Museum wird auch künftig unter den Anstalten dieser Gegenden immer zu den vorzüglichsten gezählt werden, und dessen musterhafte Einrichtung dient gewiß ähnlichen Unternehmungen zur Richtschnur. In dem geräumigsten Lokal[1]

[1] Das Museum befand sich im Residenzschloß.

sind die mannigfaltigsten Gegenstände ohne Prunk, aber mit Ordnung, Würde und Reinlichkeit aufgestellt. Herrliche Statuen in vortrefflichen Gipsabgüssen, zahlreiche Büsten, Körperteile, Basreliefs, alles in den anständigsten Räumen; nachgebildet in Kork, römische, italienische, deutsche Monumente, zahlreiche schätzbare Gemäldesammlungen und Musterstücke der Kunst, Merkwürdigkeiten aller Jahrhunderte und Gegenden. Ein Katalog würde Erstaunen erregen.

In dieser reichen Sammlung erfreut zugleich die Lebendigkeit, nirgends eine Stockung bemerkbar, alle Fächer sind in Bewegung, überall schließt sich etwas Neues an, überall fügt sich's klar und besser.

Eine naturhistorische Sammlung, reich und vollständig, steht dieser Kunstsammlung zur Seite. In hellen Galerien aufgeordnet, finden sich die drei Reiche der Natur, an welchen immer durch tätige Männer Reinlichkeit erhalten, das Erfreuliche für den Beschauer vermehrt und Ordnung für den Wissenden und Wißbegierigen klärer eingerichtet wird.

Eine höchst ansehnliche, so würdig als reinlich aufgestellte Bibliothek setzt den Reisenden in Verwunderung, so daß er, wenn er völlig fremd und mit den Verhältnissen ganz unbekannt wäre, notwendig auf den Geist, der einem solchen Körper Leben gibt und erhält, aufmerksam werden müßte. Ihre Königl. Hoheit der Großherzog[2] haben lange Jahre unter den ungünstigsten Umständen solche schöne Neigung ununterbrochen gehegt und Herr Geheime Kabinettsrat Schleiermacher unter höchstem Vertrauen alles das, was wir bewundern, anordnen und erhalten können.

Tätige Künstler werden gerühmt, Herr Oberbaurat Moller, Architekt sowohl als Beförderer der neusten Bemühungen, das Andenken alter Denkmäler zu erhalten. Herr Primavesi, dessen Absicht, die Rheingegenden von den Quellen herab nach Natur zu zeichnen und herauszugeben, wird angedeutet, so wie von dessen Verdiensten noch manches insbesondere nachzumelden wäre.

In Heidelberg verspart der Reisende, von der Lage der Stadt, dem wichtigen Einfluß der Akademie und des anmutigen Um-

[1] Ludwig I. (1790—1830).

gangs zu sprechen. Er wendet sich zuerst zur Boisserée'schen Sammlung und erzählt die Geschichte ihres Entstehens. Darauf holt er etwas weit aus. Die Erniedrigung der Welt unter späteren Römern, das Versinken der Kunst muß er zuerst bereden. Die Vorteile der christlichen Religion als Kunsterhalterin spricht er umständlich aus, wie er denn auch ferner ableitet, wie in Byzanz alle Kunst mumienhaft geworden. Die Vorteile aber, welche die byzantinische Gilde noch immerfort als Überlieferung bewahrt, werden anerkannt und eine über die ganze gebildete Welt verbreitete Einwirkung dargestellt. Nun gelangen wir an den Niederrhein, wo ebenfalls byzantinische Schulen stattgefunden. Hier wird nun der Vorteil bemerklich gemacht, daß günstige Gegenstände dort obwalteten. Eine junge Prinzeß mit ihren Frauen, ein junger Held mit seinen Rittern haben dort gelebt und gelitten. Vor allen aber wird das Glück der niederländischen Künstler gepriesen, daß ein so günstiger Gegenstand als der dreier, ein Kind auf der Mutter Schoß in niedriger Hütte anbetenden Könige ihnen als Nationalgegenstand aufgenötigt wurde.

Mit Sorgfalt wird hier nun bemerklich gemacht, wie sich die düstere byzantinische Trockenheit im dreizehnten Jahrhundert in ein frohes Naturgefühl auflöst, und zwar nicht etwa als Nachahmung des einzelnen Wirklichen, sondern als behagliche Augenlust, die sich im allgemeinen über die sinnliche Welt auftut.

Die materiellen und technischen Kennzeichen dieser Gemälde sind Goldgrund, eingedruckte Heiligenscheine ums Haupt, die glänzende Metallfläche oft mit wunderlichen Blumen tapetenartig gestempelt oder durch braune Umrisse und Schattierungen zu vergoldetem Schnitzwerk scheinbar umgewandelt. Gründe, warum man diese Bilder dem dreizehnten Jahrhundert zuschreiben darf.

Ein Bild der heiligen Veronika, wahrscheinlich byzantinische Komposition, mit niederländischem, weichem, heitern Pinsel gemalt, wird gerühmt und, weil denn doch jede Beschreibung eines ungesehenen Bildes unzulänglich ist, ein Umriß desselben gegeben. Das Verdienst größerer Tafeln in gleichem oder ähnlichem Sinne wird gewürdigt.

Das Dombild zu Köln tritt nun ein, byzantinische Komposition beibehaltend, aber sich schon ganz für das Porträt er-

klärend. Hier fassen die Künstler schon wieder vollkommenen Fuß in der Natur. Dieses Bild verdient große Aufmerksamkeit; nur wünscht man, daß es nicht übertrieben erhöht, durch Hymnen versüßlicht und durch enthusiastische Mystik verständigen Kennern widrig gemacht werde. Es ist 1410 gemalt und stellt sich also in die Epoche, wo Johann von Eyck schon als entschiedener Künstler blühte. Und so dient es, das Unbegreifliche der Eyckschen Vortrefflichkeit einigermaßen zu erklären, indem es bezeugt, was für Zeitgenossen dieser vorzügliche Mann gehabt. Das Dombild war die Achse genannt worden, worum sich die ältere niederländische Kunst in die neue dreht; nun betrachtet man die Eyckschen Werke als zur Epoche der völligen Umwälzung jener Kunst gehörig. Schon in den ältern byzantinisch-niederrheinischen Bildern finden wir die eingedruckten Teppiche manchmal perspektivisch, obgleich ungeschickt behandelt; im Dombild erscheint keine Perspektive, weil der reine Goldgrund alles abschließt. Nun wirft Johann von Eyck alles Gestempelte sowie den Goldgrund völlig weg, ein freies Lokal tut sich auf, worin nicht allein die Hauptpersonen, sondern auch alle Nebenfiguren vollkommen Porträt sind, von Angesicht, Statue und Kleidung, so auch völlig Porträt jede Nebensache. In Evidenz wird nun der ungeheure Vorteil gesetzt, daß er das Ölmalen, wo nicht erfunden, doch wenigstens zuerst als Mann von Geist und Talent in auffallende Übung gebracht. Und so wird denn auch, gedrängt, von ihm und seinen Verdiensten das Mögliche ausgesprochen, so daß es hier nicht weiter ins Engere zu bringen ist.

Zuletzt aber wiederholt sich's immer, daß von solchen Werken wenigstens Umrisse dem Publikum vorgelegt werden müßten, wie in diesem Heft von dem Bild der Veronika geschehen, weil sonst alles auf Rederei und Verselei hinaus geht, wozu weder Natur noch Kunstgegenstand erfordert wird.

Hier macht der Herausgeber nun eine Pause und verspricht, in dem nächsten Stück die übrigen Juwelen der Boisserées chen Sammlung gleicherweis' zu behandeln, den werten Künstlern Hemmling, Israel von Mecheln, Lukas von Leyden, Quintin Messis und manchen Ungenannten echtdeutsche Originalität zu behaupten; hingegen bei Schoreel, Hemskerk, Schwarz u. a.

italienischen Einfluß nicht zu verleugnen, welchem jedoch die Niederländer in späterer Zeit sich wieder entziehen und eine fromme Nachbildung der Natur mit ebensoviel Religion behandeln als ihre Vorgänger heilige Überlieferungen.

Er hofft hierauf, sich an den Oberrhein begeben zu können, sich von den Vorzügen und Eigentümlichkeiten oberdeutscher Künstler zu durchdringen, wünscht, daß es ihm gelinge, den Unterschied, ja den Gegensatz beider Schulen herauszuheben, welche zusammen erst den Begriff von einem vollständigen Deutschtum zu erwecken imstande sind. Hiedurch denkt er von seiner Seite jedem National- und Säkularzwiespalt zu begegnen und solchen, insofern er sich gezeigt haben sollte, glücklich zu beseitigen.

Ferner wünscht der Herausgeber, auch die seit- und aufwärts liegenden Schätze mit Ruhe betrachten zu können. Er verbietet sich, jene würdige Männer voreilig zu benamsen, welche daselbst wirken; nur enthält er sich nicht, dem Oberrhein zu Herrn Hebel Glück zu wünschen, einem Provinzialdichter, der, von dem eigentlichen Sinne seiner Landesart durchdrungen, von der höchsten Stufe der Kultur herab seine Umgebungen überschauend, das Gewebe seiner Talente gleichsam wie ein Netz auswirft, um die Eigenheiten seiner Lands- und Zeitgenossen aufzufischen und der Menge ihr Selbst zu Belustigung und Belehrung vorzuweisen.

Der nach Heidelberg zurückgelangten Manuskripte wird mit Bezug auf frühere Dichtkunst dankbar gedacht, ein neuaufgefundener Originaldomriß umständlich beschrieben, auch von der älteren Steinmetzenbrüderschaft vorläufige Nachricht gegeben, sowie denn der Schluß erfreulicher und hoffnungsvoller Ereignisse kurze Meldung tut.

Ein Umschlag, auf den Inhalt bezüglich, schmückt das Ganze. Der Verfasser wünscht, daß eine freundliche Aufnahme des Gegebenen, welches eigentlich nur als ein fortwährender Dank des Reisenden für so vieles empfangene Gute anzusehen sei, die Fortsetzung befördern möge. Mitte März wird gedachtes Heft ausgegeben.

Reinigen und Restaurieren schadhafter Gemälde.

Der von Herrn Professor Hartmann verfaßte Aufsatz, das Reinigen und Restaurieren schadhafter Gemälde der Königlichen Bildergalerie betreffend, ist, im ganzen betrachtet, sehr befriedigend; er deutet eines erfahrenen Künstlers schöne Einsichten in dieses Geschäft, dessen Sorgfalt im Verfahren und dadurch die Achtung an, welche er den Meistern und Meisterstücken älterer Schulen erweist, von denen die Dresdner Galerie einen so großen, ja unvergleichlichen Schatz besitzt, dessen Erhaltung nicht allein ganz Deutschland, sondern alle Kunstliebenden in der Welt aufs höchste interessiert.

Ebenso finden wir, unserer Überzeugung gemäß gesprochen, es sei besser, einige Unreinigkeiten sitzen zu lassen, als den Gemälden mit ätzenden Mitteln zu nahe zu kommen.

Einer der vortrefflichsten Künstler im Restaurationsfach, Andres[1], ein Böhme, Schüler von Mengs, hatte den Grundsatz, die leichten Stellen der Gemälde, wenn sie nicht ganz und gar durch Überzug alter Ölfirnisse dunkel geworden, durch lauwarmes Wasser bloß zu reinigen, auch allenfalls durch Auftragen und sorgfältiges Wiederabnehmen des gewöhnlichen Mastix-Firnisses diesen Zweck zu erreichen. Den Vorsatz aber, gute alte Gemälde gleichsam als neu erscheinen zu lassen, wollte er nicht billigen, weil durch angreifendes Waschen und vermeintliches Reinigen der lichten Partien die sogenannte Patina weggehe und zugleich mit ihr die zarten, leisen, über das Ganze verbreiteten Lasuren, durch welche der alte Meister sein Werk geendigt und alle Teile in Harmonie gebracht.

War ein Gemälde völlig ungenießbar und in den Schatten ganz schwarz geworden, so bemühte er sich, vornehmlich diesen

[1] Über Andres vgl. „Philipp Hackert", S. 40 und 41 dieses Bandes.

wieder zu ihrer ursprünglichen Klarheit zu verhelfen, wohl wissend, daß nur die gänzlich verdüsterten, undeutlich gewordenen Stellen für den kundigen Beschauer unangenehm und störend sind.

Überhaupt war Andres der Meinung, man solle das Putzen und Restaurieren nur als einen Notbehelf ansehen und erst alsdann wagen, wenn die Gemälde völlig ungenießbar geworden.

Eine sehr günstige Meinung von Herrn Hartmanns bescheidenem und sorgfältigen Verfahren wird auch dadurch erweckt, daß in seinem Aufsatze jenes gefährlichen Übertragens der Bilder von Holz auf Leinwand nicht erwähnt, viel weniger empfohlen oder vorgeschlagen wird.[1]

Was derselbe von dem unstatthaften Gebrauch des Klebewachses bemerkt und dagegen zum Lobe des zweckmäßigen Stucco des Palmaroli[2] sagt, verdient unbedingten Beifall; denn obgleich treffliche Restaurationskünstler sich zum Ausfüllen der Lücken eines Kitts von Kreide und Ölfirnis bedienten, so ist jener Stucco doch leicht begreiflicherweise vorzuziehen, zumal wenn die schadhaften Stellen nicht mit Öl, sondern mit den sogenannten enkaustischen Farben ausgebessert werden, welche letztere ihrer Natur nach weniger als Ölfarben ändern können, folglich beim Restaurieren vorzuziehen sind.

Im dritten Abschnitt erklärt sich der Verfasser gegen das Überstreichen der Gemälde mit Öl. Eine Ansicht, welche vollkommen richtig ist und von allen Kunstverständigen gebilligt wird. So ist auch seine Empfehlung des Firnissens der Gemälde mit Mastix, in Terpentinöl aufgelöst (aqua di ragia der Italiener), vollkommen gegründet. Erfahrung hat den Nutzen dieser Art von Firnis hinreichend bewährt. Die besten Künstler bedienen sich desselben und glauben, daß er zu Erhaltung alter und neuer Malereien das vorzüglichste Mittel sei. Der berühmte Philipp Hackert ist sogar in einer Druckschrift[3] als Verteidiger desselben aufgetreten. Leider, daß uns das Exemplar abhanden gekommen und nicht wieder zu erlangen gewesen.

---

[1] Solche Übertragungen waren besonders häufig bei der Überführung italienischer Gemälde nach Paris vorgenommen worden. — [2] Pietro Palmaroli, gestorben 1828, berühmt besonders durch das Restaurieren von Freskogemälden. — [3] „Sendschreiben an den Ritter Hamilton", übersetzt von Reischl 1800.

Da nun Inspektor Riedel gerade in diesem Augenblick das Zeitliche gesegnet, so ist es wohl keine Impietät, des Franciscus Xaverius de Burtin[1] und dessen „Traité des connaissances nécessaires aux amateurs de tableaux“ zu gedenken. Dieser Mann, so wunderlich er auch übrigens sein mag, ist im Restaurationsfache klassisch, besonders was die niederländische Schule betrifft, und wird dem denkenden Restaurator nie von der Seite kommen. Derselbe hat schon vor 27 Jahren laut und öffentlich sowohl in Person als im Druck gegen das von Riedeln beobachtete Verfahren geeifert und dasjenige angerühmt, zu welchem Herr Professor Hartmann sich bekennt. Es kann wohl keinen unparteiischern Zeugen geben als ihn. Wer sich nun im gegenwärtigen Falle für Herrn Hartmann erklärt, tut es mit Freuden, weil eine längst anerkannte Wahrheit auch endlich da triumphieren soll, wo sie im höchsten Grade nützlich wirken kann. Unterzeichnete bekennen sich zu solcher Gesinnung, indem sie, dankbar für das geschenkte Zutrauen, zu aller ferneren Teilnahme sich mit Vergnügen erbötig erklären.

Weimar, d. 9. April 1816.

---

[1] Belgischer Polyhistor, dessen Werk: „Traité théorique et pratique des connaissances nécessaires à tout amateur de tableaux“ 1808 erschienen ist.

Bild des heiligen Rochus.[1]

Das Bild des heiligen Rochus, wovon der Umriß gegenwärtigem Hefte vorsteht, ist von wohldenkenden Anwohnern des Rheins und Mains gestiftet in die Kapelle über Bingen zum Andenken der Feier jener friedlichen Wiederherstellung vom 16. August 1814.

Der Heilige ist darauf als Jüngling vorgestellt, der seinem verödeten Palast den Rücken wendet. Die Pilgerkleidung zeigt uns den Stand an, welchen er ergriffen. Zu seiner Rechten sehen wir ein Kind, das sich an Silbergeschirr und Perlen als einer Ausbeute frommer Güterspende freut, zur Linken ein zu spät gekommenes, unschuldig flehendes Geschöpf, dem er die letzten Goldstücke aus dem Beutel hinschüttet, ja den Beutel selbst nachzuwerfen scheint. Unten zur Rechten drängt sich ein Hündchen heraus, die Wanderung mit anzutreten bereit, es ist freilich nicht dasselbige, welches ihm in der Folgezeit so wunderbar hülfreich geworden; aber darauf deutet es, daß er als freundlicher und frommer Mann auch solchen Geschöpfen wohltätig gewesen und dadurch verdient, von ihresgleichen künftighin unverhofft gerettet zu werden.

Hinten über die mit Orangebäumchen gezierte Mauer sieht man in eine Wildnis, anzudeuten, daß der fromme Mann sich von der Welt gänzlich ablösen und in die Wüste ziehen werde. Eine durch die Lüfte sich im Bogen schwingende Kette von Zugvögeln deutet auf die Weite seiner Wanderschaft, indessen der Brunnen im Hofe immerfort läuft und auf die unabgeteilte Zeit hinweist, welche fließt und fließen wird, der Mensch mag wandern oder zurückkehren, geboren werden oder sterben.

Haben wir diesen Nebendingen zuviel Bedeutung beigelegt, so mag uns die Neigung des Jahrhunderts entschuldigen, welche überall Zusammenhang, Allegorie und Geheimnis mit Recht oder Unrecht aufzusuchen Lust hat.

[1] Vgl. den Aufsatz „St. Rochus-Fest zu Bingen", Bd. 17, S. 255 ff. dieser Ausgabe.

Herstellung des Straßburger Münsters.

.... Auf diese Weise[1] erfahren wir nach und nach durch die Bemühungen einsichtiger, tätiger junger Freunde, welche Anstalten und Vorkehrungen sich nötig machten, um jene ungeheuren Gebäude zu unternehmen, wo nicht auszuführen.

Zugleich werden wir belehrt, in welchem Sinn und Geschmack die nördlichere Baukunst vom achten bis zum funfzehnten Jahrhundert sich entwickelte, veränderte, auf einen hohen Grad von Trefflichkeit, Kühnheit, Zierlichkeit gelangte, bis sie zuletzt durch Abweichung und Überladung, wie es den Künsten gewöhnlich geht, nach und nach sich verschlimmerte. Diese Betrachtungen werden wir bei Gelegenheit der Mollerischen Hefte[2], wenn sie alle beisammen sind, zu unserer Genugtuung anstellen können. Auch schon die viere, welche vor uns liegen, geben erfreuliche Belehrung. Die darin enthaltenen Tafeln sind nicht numeriert, am Schlusse wird erst das Verzeichnis folgen, wie sie nach der Zeit zu legen und zu ordnen sind.

Schon jetzt haben wir dieses vorläufig getan und sehen eine Reihe von sechs Jahrhunderten vor uns. Wir legten dazwischen, was von Grund- und Aufrissen ähnlicher Gebäude zuhanden war, und finden schon einen Leitfaden, an dem wir uns gar glücklich und angenehm durchwinden können. Sind die Mollerischen Hefte dereinst vollständig, so kann jeder Liebhaber sie auf ähnliche Weise zum Grund einer Sammlung legen, woran er für sich und mit andern über diese bedeutenden Gegenstände täglich mehr Aufklärung gewinnt.

---

[1] Durch einen in „Kunst und Altertum" vorher abgedruckten Aufsatz von Sulpiz Boisserée. — [2] Moller, „Denkmäler deutscher Baukunst", 1815—1831. Vgl. oben, S. 139 und 144.

Alsdann wird nach abgelegten Vorurteilen Lob und Tadel gegründet sein und eine Vereinigung der verschiedensten Ansichten aus der Geschichte aufeinander folgender Denkmale hervorgehen.

Auch muß es deshalb immer wünschenswerter sein, daß das große Werk der Herrn Boisserée, den Dom zu Köln darstellend, endlich erscheine[1]. Die Tafeln, die schon in unsern Händen sind, lassen wünschen, daß alle Liebhaber bald gleichen Genuß und gleiche Belehrung finden mögen.

Der Grundriß ist bewundernswürdig und vielleicht von keinem dieser Bauart übertroffen. Die linke Seite, wie sie ausgeführt werden sollte, gibt erst einen Begriff von der ungeheuern Kühnheit des Unternehmens. Dieselbe Seitenansicht, aber nur so weit, als sie zur Ausführung gelangte, erregt ein angenehmes Gefühl, mit Bedauern gemischt. Man sieht das unvollendete Gebäude auf einem freien Platz, indem die Darsteller jene Reihe Häuser, welche niemals hätte gebaut werden sollen, mit gutem Sinne weggelassen. Daneben war es gewiß ein glücklicher Gedanke, die Bauleute noch in voller Arbeit und den Kranen tätig vorzustellen, wodurch der Gegenstand Leben und Bewegung gewinnt.

Kommt hiezu nun ferner das Faksimile des großen Originalaufrisses, welchen Herr Moller gleichfalls besorgt, so wird über diesen Teil der Kunstgeschichte sich eine Klarheit verbreiten, bei der wir die in allen Landen aufgeführten Gebäude solcher Art früher und späterer Zeit gar wohl beurteilen können; und wir werden alsdann nicht mehr die Produkte einer wachsenden, steigenden, den höchsten Gipfel erreichenden und sodann wieder versinkenden Kunst vermischen und eins mit dem andern entweder unbedingt loben oder verwerfen.

Köln.

Zu unserer großen Beruhigung erfahren wir, daß man daselbst eine ansehnliche Stiftung zu gründen beschäftigt sei, wodurch

[1] Das Werk fing erst 1821 an zu erscheinen.

es auf lange Jahre möglich wird, den Dom wenigstens in seinem gegenwärtigen Zustande zu erhalten.

Auch ist durch Vorsorge des Herrn General-Gouverneurs Grafen von Solms-Laubach die Wallrafische Sammlung in das geräumige Jesuiten-Gebäude gebracht, und man sieht einer methodischen Aufstellung und Katalogierung derselben mit Zutrauen entgegen.

Und so wären dann zwei bedeutende Wünsche aller deutschen Kunstfreunde schon in Erfüllung gegangen.

Neudeutsche religios-patriotische Kunst.[1]

Erheben wir uns endlich noch auf den höchsten, alles übersehenden Standpunkt, so läßt sich die betrachtete patriotische Richtung des Kunstgeschmacks wohl billig als ein Teil oder auch als Folge der mächtigen Regung betrachten, von welcher die Gesamtheit aller zu Deutschland sich rechnenden Völker begeistert das Joch fremder Gewalt großmütig abwarf, die bekannten, ewig denkwürdigen Taten verrichtete und aus Besiegten sich zu Überwindern emporschwang. Wir sind dieser Ansicht um so mehr geneigt, als sie unser Urteil gegen die Teilnehmer an besagtem Kunstgeschmack mildert, den Schein willkürlicher Irrung großenteils von ihnen abwälzt; denn sie fanden sich mit dem gewaltigen Strom herrschender Meinungen und Gesinnungen fortgezogen. Da aber jener National-Enthusiasmus nach erreichtem großen Zweck den leidenschaftlichen Charakter, wodurch er so stark und tatfertig geworden, ohne Zweifel wieder ablegen und in die Grenzen einer anständigen, würdigen Selbstschätzung zurücktreten wird, so kann sich alsdann auch die Kunst verständig fassen lernen und die beengende Nachahmung der ältern Meister aufgeben, ohne doch denselben und ihren Werken die gebührende und auf wahre Erkenntnis gegründete Hochachtung zu entziehen.

Ein Gleiches gilt von der Religiosität. Die echte, wahre, die dem Deutschen so wohl ziemt, hat ihn zur schlimmsten Zeit aufrecht erhalten und mitten unter dem Druck nicht allein seine Hoffnungen, sondern auch seine Tatkräfte genährt. Möge ein so würdiger Einfluß bei fortwährendem großen Drange der Begebenheiten der Nation niemals ermangeln, dagegen aber alle falsche Frömmelei aus Poesie, Prosa und Leben baldmöglichst verschwinden und kräftigen, heitern Aussichten Raum geben.

---

[1] Der umfangreiche, sehr kritisch gehaltene, in „Kunst und Altertum" erschienene Aufsatz war von Heinrich Meyer verfaßt; Goethe hat aber unzweifelhaft den oben abgedruckten Schluß hinzugefügt.

Zum Schluß.

Ein wichtiges Resultat, das uns die Kunstgeschichte verleiht, ist folgendes: Je höher, herrlicher und reiner die bildende Kunst sich auf diesem Erdenrunde hervortat, desto langsamer war das Abnehmen derselben, ja selbst im Niedersteigen ruhte sie noch oft auf glänzenden und leuchtenden Stufen. Von Phidias bis auf Hadrian[1] bedurfte es voller sechshundert Jahre, und wer besitzt nicht noch mit Ergötzen ein Kunstdenkmal aus den Zeiten dieses Kaisers!

Von dem übermenschlichen, aber auch die Menschheit gewaltsam überbietenden Michelangelo bis zu dem manieriertesten Spranger[2] waren kaum einhundert Jahre nötig, um die Kunst von angestrengter Großheit zu überstrengter Fratzenhaftigkeit herunterzuziehen. Und doch werden Liebhaber immer mit dem größten Vergnügen gelungene Arbeiten Sprangers in ihren Sammlungen aufnehmen.

Von dem kränklichen Klosterbruder[3] hingegen und seinen Genossen, welche die seltsame Grille durchsetzten, „merkwürdige Werke ganz neuer Art, Hieroglyphen, wahrhafte Sinnbilder, aus Naturgefühlen, Naturansichten, Ahndungen willkürlich zusammengesetzt, entfernt von der alten Weise der Vorwelt", zu verlangen, rechnen wir kaum zwanzig Jahre, und dieses Geschlecht sehen wir schon in dem höchsten Unsinn verloren. Zeugnis hievon ein zur Berliner Ausstellung eingesendetes, aber nicht aufgestelltes Gemälde nach Dante:

Lebensgroße Figur mit grüner Haut. Aus dem enthaupteten Halse sprützt ein Blutquell, die Hand des rechten, ausgestreckten Armes hält den Kopf bei den Haaren, dieser, von innen glühend, dient als Laterne, wovon das Licht über die Figur ausgeht.

[1] Unter Kaiser Hadrian fand eine auf absichtlicher Nachbildung älterer griechischer Kunstweise beruhende Nachblüte der Plastik statt. — [2] Bartholomäus Spranger, geboren 1546 in Antwerpen, Hofmaler der Kaiser Maximilian II. und Rudolf II., von grotesker Unnatur in biblischen und mythologischen Darstellungen. — [3] Wackenroder, „Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders", erschienen 1797, war ein Lieblingsbuch der Romantik geworden.

Sappho, von einem herrschenden Vorurteil[1] befreit

durch F. G. Welcker, ordentlichen Professor der Philosophie zu Göttingen.

Göttingen 1816.

Wenn es nach dem Ausspruch unseres geistvollen und talentreichen Freundes Uwaroff[2] ginge („Rhein und Main", drittes Heft), daß nämlich eine jede Schrift in der ihrem Inhalt gemäßesten Sprache geschrieben würde, so hätte dieses Büchlein notwendig griechisch verfaßt werden sollen; denn erstlich gehört der uns Neuere immer anwidernde Gegenstand zwar jenem herrlichen, sich selbst in Tugenden und Lastern überbietenden Volke der Griechen, mag aber doch nur dem erträglich werden, dessen Beruf es ist, die Verflechtung des Höchsten und Tiefsten, die Verirrung der Natur zur Unnatur als Nationalsitte kennen zu lernen. Hiervon deutsch zu reden, gibt es manche Schwierigkeiten, welche dem Verfasser begegneten. Unsere sittlich reine Sprache konnte derselbe nicht puristisch rein schreiben, weil für die griechischen und römischen unziemlichen Begriffe keine deutschen Worte zu finden waren. Beizubehalten daher jene fremden Töne, die immer einen gewissen mildernden Wohlklang mit sich führen, fand er sowohl nötig als rätlich.

Doch würden wir dieser Arbeit, welche besser unbekannt bliebe, nicht erwähnen, wenn der Verfasser unsern Namen nicht auf die wunderlichste Weise in seinen unreinen Kreis gezogen hätte. Die Stelle Seite 16 lautet folgendermaßen: „Es ist ein großes Mißverständnis, wenn neuerlich, falls ich nicht sehr irre, in Goethes „Farbenlehre", in anderer Ansicht auf die Chloris und Thyia, als noch im Hades unzertrennlich, angespielt worden ist."

---

[1] Sappho wurde der unnatürlichen Liebe zu Personen des gleichen Geschlechts beschuldigt. — [2] Uwaroff, russischer Gelehrter, der auch mit Goethe korrespondierte, später Minister der Volksaufklärung.

Daß ein Gelehrter das Buch nicht zu lesen brauche, das er anführt, ist längst zugestanden; daß dem Gedächtnis Verwechslungen verziehen werden müssen, wird jeder Ältere mit Bedauern eingestehn. Was aber den ersten Punkt betrifft, so lassen sich Literatoren das Studium der Register desto angelegner sein. Ich selbst, über mein nachlassendes Erinnerungsvermögen, das weder von Chloris noch Thyia im Farbenreiche etwas wissen wollte, erstaunt, griff eilig nach dem zweiten Band meiner „Farbenlehre" und schlug das am Ende derselben sorgfältig ausgearbeitete Register nach. Hier waren denn diese beiden Namen nicht zu finden, wie ich schon vermutet hatte, deshalb ich mich auch nicht verwunderte, mit desto größerer Verwunderung aber über die angeführte Stelle nachdachte.

Ich las weiter, und nun ging mir ein Licht auf; der Verfasser fährt fort: „Pausanias[1], der einzige, der ihrer in Verbindung gedenkt, erwähnt ganz unverfänglich (X, 29), wie unter den Gemälden der Delphischen Lesche[2]: unter der Phädra sei Chloris, liegend unter den Knieen der Thyia. Man werde nicht irren, wenn man sagte: sie hätten Freundschaft gegen einander im Leben gehabt." Ohne den Druckfehler ermitteln zu wollen, der diese Stelle trübt, schreiten wir sogleich zur Sache. Ich erinnerte mich gar wohl, daß überzeugt, der Kunstgeschichte könne kein größerer Vorteil erwachsen, als wenn man die alten verlornen Kunstdenkmale den Beschreibungen gemäß, analog der Denkart und Weise jener Zeiten, dem Anschaun sinnlich oder auch nur symbolisch näher brächte, die Weimarischen Kunstfreunde sich mit den Gemälden des Polygnot in der Delphischen Lesche beschäftigt hatten. Die guten Riepenhausen waren damals auf demselbigen Wege und kamen uns entgegen. Möchte sie doch das gute Geschick hier immerfort geleitet und von dem Legendentand abgehalten haben! Wie wir ihnen die Folgen der Eroberung Trojas verdanken, welche von den Weimarischen Kunstfreunden vor dem Augusthefte der „Jenaischen Allgemeinen Literaturzeitung" benutzt worden, so würden sie uns auch den

[1] Über Pausanias vgl. Bd. 22, S. 241 dieser Ausgabe. — [2] Vgl. Bd. 22, S. 250 dieser Ausgabe. Jedoch hatte Welcker bei seinem irrtümlichen Zitat wohl nicht diese Stelle im Gedächtnis, sondern Bd. 22, S. 286 in „Winckelmann und sein Jahrhundert".

Hades geliefert haben, welcher die entgegengesetzte Seite der Lesche schmückte und von den Weimarischen Kunstfreunden leider nur im Buchstabenbilde dargestellt werden konnte. Hier fanden sich nun die beiden Freundinnen Chloris und Thyia an rechter Stelle, geprüfte Freundinnen, auch noch im Hades einander zugetan.

Nun war ich aber aufs neue verlegen, aufzufinden, in welcher verfänglichen Ansicht wir auf diese guten Kinder angespielt haben möchten. Denn verfänglich mußte sie sein, weil die Erwähnung des Pausanias als unverfänglich uns entgegengesetzt wird. Ich las die kurze Erklärung der symbolischen Buchstabentafel und fand nichts als die reinen, ruhigen Worte: „Unter ihnen Chloris und Thyia, zärtliche Freundinnen, eine der andern im Schooße liegend", dem Pausanias nachgeschrieben; denn was konnten wir anders tun?

So sind denn also an dieser Stelle des Herrn Welcker so viel Irrtümer als Worte: in Goethes „Farbenlehre" findet sich nichts von Chloris und Thyia, in dem Aufsatze über den Hades des Polygnot sich keine verfängliche Anspielung, und hier soll doch ein großes Mißverständnis obwalten! Dieser Ausdruck ist um so verfänglicher, als auf der fünften Seite von groben Mißverständnissen, Unbedachtsamkeit, verstandlosen Äußerungen, unberufenem Urteil, Mißhandlung würdiger Namen mit Unwillen gesprochen wird. Können wir über dieses seltsame Ereignis aufgeklärt werden, so soll es uns sehr angenehm sein. Leider scheint der Herr Verfasser dieses Büchleins, das wir mit Sorgfalt gelesen, auf dem Wege mehrerer Philologen zu sein, welche die starr unerfreuliche Seite ihres Geschäftes durch verfängliche Beziehungen interessant zu machen und dadurch der verderbten Welt anzunähern gedenken. Möge der Verfasser uns eine wohlmeinende Warnung verzeihen, die wir ihm ohngeachtet unserer geführten Beschwerden wohlmeinend vorhalten: er schifft in gefährlicher Gegend, sein Fahrzeug schwebt über Untiefen und läuft Gefahr, jeden Augenblick zwischen den zwei leidigen Syrten[1], Sinnlichkeit und Mystik, zu stranden.

[1] Syrten, Untiefen an der Nordküste von Afrika.

Skizzen zu Castis Fabelgedicht „Die redenden Tiere".

Diese, von einem vorzüglichen Künstler an die Weimarischen Kunstfreunde gesandt, gaben zu folgenden Betrachtungen Anlaß.

Das Fabelgedicht von Casti[1] bietet zu malerischer Darstellung weniger günstigen Stoff als „Reineke Fuchs" und andere einzelne Apologen. Was gebildet werden soll, muß ein Äußerliches mit sich führen; wo nichts geschieht, hat der Künstler seine Vorteile verloren. In genanntem Gedichte sind innerliche Zustände die Hauptsache, lebhafte, heftige, kluge, revolutionäre Gesinnungen einer schwachen und doch gewaltsamen und in ihrer Klugheit selbst unklugen, besorgten und sorglosen Despotie entgegengestellt. Als Werk eines geistreichen Mannes hat es große Vorzüge, dem bildenden Künstler aber gewährt es wenige bedeutende Momente. In solchen Fällen betrachtet man ein Bild, und man weiß nicht, was man sieht, wenn man uns gleich sagt, was dabei zu denken wäre.

I. Beratschlagen der Tiere über künftige Regierungsform: ob monarchisch oder republikanisch? Macht eine gute Tiergruppe; wer könnte aber dabei erraten, daß sie beratschlagen?

II. Rede des Löwen als erwählten Königs. Bildet sich gut zusammen, auch drückt sich das Herrische des Löwen, die Nachgiebigkeit der übrigen untergeordneten Geschöpfe deutlich aus.

III. Die Krönung des Löwen durch den Ochsen. Ein sinnlicher Akt, macht ein gutes Bild; nur ist die Plumpheit des Krönenden keineswegs erfreulich; man fürchtet, den neuen Monarchen auf der Stelle erdrückt zu sehen.

---

[1] Das satirische Tierepos des Giambattista Casti (1721—1803) war 1802 erschienen. Die Bilderskizzen stammten von J. C. Menken aus Bremen.

IV. Das Tatzenlecken; wird spöttisch dadurch der Handkuß vorgestellt. Wir können uns hier der Bemerkung nicht enthalten, daß das Gedicht mit allen seinen Verdiensten nicht sowohl poetisch ironisch als direkt satirisch ist. Hier sind nicht Tiere, die wie Menschen handeln, sondern völlige Menschen, und zwar moderne, als Tiere maskiert. Das Tatzenlecken kann im beabsichtigten Sinne nicht deutlich werden. Man glaubt, des Löwen Pfote sei verletzt, das Lecken eine Kur, und man wird durch den leidenden Blick des Löwen, gegen Affen und Kater gerichtet, in diesen Gedanken bestärkt. Kein Künstler vermöchte wohl auszudrücken, daß der Löwe Langeweile hat.

Diese Bilder würden durch das Gedicht klar und, da sie gut komponiert und wohl beleuchtet sind, von bekannter, geschickter Hand dem Liebhaber wohl erfreulich sein. Das sechste und siebente hingegen ist nicht zu entziffern; wenn man den Zweck nicht schon weiß, so versteht man sie nicht, und wird uns das Verständnis eröffnet, so befriedigen sie nicht. Von bildlichen Darstellungen, welche zu einem geschriebenen Werke gefertigt werden, darf man freilich nicht so streng verlangen, daß sie sich selbst aussprechen sollen; aber daß sie an und für sich gute Bilder seien, daß sie nach gegebener Erklärung den Beifall des Kunstfreundes gewinnen, läßt sich wohl erwarten.

Was jedoch solchen Produktionen eigentlich den höchsten Wert gibt, ist ein guter Humor, eine heitere, leidenschaftslose Ironie, wodurch die Bitterkeit des Scherzes, der das Tierische im Menschen hervorhebt, gemildert und für geistreiche Leser ein geschmackvoller Beigenuß bereitet wird. Musterhaft sind hierin Jost Amman und Aldert von Everdingen in den Bildern zu „Reineke Fuchs", Paul Potter in dem berühmten weiland Kasslerschen Gemälde, wo die Tiere den Jäger richten und bestrafen.[1]

Vorstehendes gab zu weitern Betrachtungen Anlaß.

Die Tierfabel gehört eigentlich dem Geiste, dem Gemüt, den

---

[1] Jost Amman aus Zürich, gestorben 1591 in Nürnberg. Albert von Everdingen (1621—75) aus Alkmar, gestorben in Amsterdam. Paul Potter (1625—54), gestorben in Amsterdam.

sittlichen Kräften, indessen sie uns eine gewisse derbe Sinnlichkeit vorspiegelt. Den verschiedenen Charakteren, die sich im Tierreich aussprechen, borgt sie Intelligenz, die den Menschen auszeichnet, mit allen ihren Vorteilen: dem Bewußtsein, dem Entschluß, der Folge, und wir finden es wahrscheinlich, weil kein Tier aus seiner beschränkten, bestimmten Art herausgeht und deshalb immer zweckmäßig zu handeln scheint.

Wie die Fabel des Fuchses sich durch lange Zeiten durchgewunden und von mancherlei Bearbeitern erweitert, bereichert und aufgestutzt worden, darüber gibt uns eine einsichtige Literargeschichte täglich mehr Aufklärung.

Daß wir sinnliche Gegenstände, wovon wir hören, auch mit Augen sehen wollen, ist natürlich, weil sich alles, was wir vernehmen, dem innern Sinn des Auges mitteilt und die Einbildungskraft erregt. Diese Forderung hat aber der bildenden Kunst, ja allen äußerlich darstellenden, großen Schaden getan und richtet sie mehr oder weniger zugrunde. Die Tierfabel sollte eigentlich dem Auge nicht dargestellt werden, und doch ist es geschehen; untersuchen wir an einigen Beispielen, mit welchem Glück.

Jost Amman, in der zweiten Hälfte des sechzehnten Jahrhunderts, gab zu einer lateinischen metrischen Übersetzung des „Reineke Fuchs" kleine, allerliebste Holzschnitte. In dem großen Kunstsinne der damaligen Zeit behandelt er die Gestalt der Tiere symbolisch, flügelmännisch, nach heraldischer Art und Weise, wodurch er sich den größten Vorteil verschafft, von der naivsten Tierbewegung bis zu einer übertriebenen, fratzenhaften Menschenwürde gelangen zu können. Jeder Kunstfreund besitzt und schätzt dieses kleine Büchelchen.

Albert von Everdingen zog als vortrefflicher Landschaftsmaler die Tierfabel in den Naturkreis herüber und wußte, ohne eigentlich Tiermaler zu sein, vierfüßige Tiere und Vögel dergestalt ans gemeine Leben heranzubringen, daß sie, wie es denn auch in der Wirklichkeit geschieht, zu Reisenden und Fuhrleuten, Bauern und Pfaffen gar wohl passend, einer und ebenderselben Welt unbezweifelt angehören. Everdingens außerordentliches Talent bewegte sich auch hier mit großer Leichtigkeit, seine Tiere nach ihren Zuständen passen vortrefflich zur Landschaft und kompo-

nieren mit ihr aufs anmutigste. Sie gelten ebensogut für verständige Wesen als Bauern, Bäuerinnen, Pfaffen und Nonnen. Der Fuchs in der Wüste, der Wolf ans Glockenseil gebunden, einer wie der andere sind an ihrem Platz. Darf man nun hinzusetzen, daß Everdingens landschaftliche Kompositionen, ihre Staffage mit inbegriffen, zu Licht- und Schattenmassen trefflich gedacht, dem vollkommensten Helldunkel Anlaß geben, so bleibt wohl nichts weiter zu wünschen übrig.

Diese Sammlung in guten Abdrücken[1] ist jedem Liebhaber wert. Im Notfall kann man sich aus der Gottschedischen Quartausgabe, wozu man die schon geschwächten Platten benutzte, immer noch einen Begriff von dem hohen Verdienst dieser Arbeit machen.

Von allen Künstlern, welche die Tierfabel zum Gegenstand ihrer Bemühungen erkoren, hat wohl keiner so nahe den rechten Punkt getroffen als Paul Potter in einem Gemälde von mehreren Abteilungen[2], so sich ehemals in der Galerie zu Kassel befunden. Die Tiere haben den Jäger gefangen, halten Gericht, verurteilen und bestrafen ihn; auch des Jägers Gehülfen, Hunden und Pferd, wird ein schlimmes Los zuteil. Hier ist alles ironisch, und das Werk scheint uns als gemaltes Gedicht außerordentlich hoch zu stehen. Wir sagen absichtlich als gemaltes Gedicht; denn obgleich Potter der Mann war, daß alles von ihm Herrührende von seite der Ausführung Verdienste hat, so gehört doch gerade das erwähnte Stück nicht unter diejenigen, wo er uns als Maler Bewunderung abnötigt. Hingegen wird schwerlich ein anderes, selbst das vollendete Meisterstück der pissenden Kuh[3] nicht ausgenommen, dem Beschauer größeres Vergnügen gewähren, sich seinem Gedächtnis so lebhaft und ergötzend einprägen.

Gibt Potters Gemälde ein Beispiel, in welchem Geist Tierfabeln, wofern der bildende Künstler sich dieselben zum Gegenstande wählt, zu behandeln seien, so möchte hingegen die bekannte Folge von Fabeln, welche der sonst wackere Elias Riedinger[4]

[1] Die Originale befinden sich im British Museum zu London. — [2] Gestochen von H. Tischbein als „Rache der Tiere an dem Jäger". — [3] In der Eremitage zu St. Petersburg. — [4] Johann Elias Riedinger, geboren 1695 in Ulm, gestorben 1767 in Augsburg.

eigenhändig radiert hat, als Beispiel durchaus fehlerhafter Denkweise und mißlungener Erfindung in dieser Art angeführt werden. Verdienst der Ausführung ist ihnen wohl nicht abzusprechen; allein sie sind so trocken ernsthaft, haben einen moralischen Zweck, ohne daß die Moral aus dem Dargestellten erraten werden kann; es gebricht ihnen gänzlich an jener durchaus geforderten ironischen Würze, sie sprechen weder das Gemüt an, noch gewähren sie dem Geist einige Unterhaltung.

Wer sich jedoch in diesem Fache bemüht, wie denn dem geistreichen Talente sein Glück nirgends zu versagen ist, dem wäre zu wünschen, daß er die radierten Blätter des Benedetto Castiglione[1] immer vor Augen habe, welcher die doch mitunter allzu breiten, halbgeformten, unerfreulichen Tiergestalten so zu benutzen gewußt, daß einige das Licht in großen Massen aufnehmen, andere wieder durch kleinere Teile sowie durch Lokaltinten die Schattenpartien mannigfaltig beleben. Dadurch entspringt der ästhetische Sinnenreiz, welcher nicht fehlen darf, wenn Kunstzwecke bewirkt werden sollen.

[1] Castiglione, aus Genua, gestorben 1670 in Mantua, mehr als Maler denn als Radierer geschätzt.

Blumen-Malerei.

Wenn gleich die menschliche Gestalt, und zwar in ihrer Würde und Gesundheitsfülle, das Hauptziel aller bildenden Kunst bleibt, so kann doch keinem Gegenstande, wenn er froh und frisch in die Augen fällt, das Recht versagt werden, gleichfalls dargestellt zu sein und im Nachbild ein großes, ja größeres Vergnügen zu erwecken, als das Urbild nur immer erregen konnte. Wir schränken uns hier auf die Blumen ein, die sehr frühe als Vorbilder vom Künstler ergriffen werden mußten. Der alten Kunst waren sie Nebensache; Pausias von Sicyon malte Blumen zum Schmuck seines geliebten Sträußermädchens[1]; dem Architekten waren Blätter, Knospen, Blumen und von daher abgeleitete Gestalten als Zierde seiner starren Flächen und Stäbe höchst willkommen, und noch sind uns hievon die köstlichsten Reste geblieben, wie Griechen und Römer bis zum Übermaß mit wandelbaren Formen der vegetierenden Welt ihren Marmor belebt.

Ferner zeigt sich auf den Türen des Ghiberti[2] die schönste Anwendung von Pflanzen und des mit ihnen verwandten Geflügels. Luca della Robbia[3] und seine Sippschaft umgaben mit bunt verglasten, hocherhabenen Blumen- und Fruchtkränzen anbetungswerte heilige Bilder. Gleiche Fruchtfülle bringt Johann von Udine[4] dar in den köstlich gedrängten Obstgehängen der vatikanischen Logen, und noch manche dergleichen, selbst ungeheuer lastende Festone verzieren, Fries an Fries, die Säle Leo des Zehnten. Zu gleicher Zeit finden wir auch kolossale und

[1] Vgl. das Gedicht: „Der neue Pausias und sein Blumenmädchen", Bd. 1, S. 178 f. dieser Ausgabe. — [2] Türen am Baptisterium des Florentiner Doms von Lorenzo Ghiberti (1378—1455). — [3] Luca della Robbia (1400—82), Erfinder der nach ihm benannten Technik der Bemalung und Glasur des Tons. — [4] Schüler und hervorragender Mitarbeiter Raffaels.

niedliche Pergamentblätter heiligen und frommen Inhalts zum Beginn und am Rande mit bewundernswürdig nachgebildeten Blumen und Früchten reichlich verziert.

Und auch später war Vegetation wie Landschaft nur Begleiterin menschlicher Gestalten, bis nach und nach diese untergeordneten Gegenstände durch die Machtgewalt des Künstlers selbstständig erschienen und das Hauptinteresse eines Bildes zu bewirken sich anmaßten.

Manche Versuche vorbeigehend, wenden wir uns zu denen Künstlern, die in den Niederlanden zu Anfang des achtzehnten Jahrhunderts ihr Glück auf die Blumenliebe reicher Handelsherren gründeten, auf die eigentliche Blumisterei, welche mit unendlicher Neigung ausgesuchte Floren durch Kultur zu vervielfältigen und zu verherrlichen trachtete. Tulpe, Nelke, Aurikel, Hyazinthe wurden in ihrem vollkommensten Zustande bewundert und geschätzt; und nicht etwa willkürlich gestand man Vollkommenheiten zu: man untersuchte die Regeln, wonach etwas gefallen konnte; und wir wagen, die Schätzung der Blumenliebhaber als wohl überdacht anzuerkennen, und getrauen uns durchaus, etwas Gesetzliches darin nachzuweisen, wornach sie gelten ließen oder forderten.

Wir geben hier die Namen der Künstler, deren Arbeit wir bei Herrn Doktor Grambs in Frankfurt am Main in farbigen Aquarellzeichnungen mit Augen gesehn.

Morel aus Antwerpen, blühte um 1700.
Maria Sibylla Merian[1], desgleichen.
Joh. Bronkhorst, geb. 1648.
Herm. Henstenburgh, geb. 1667.
Joh. van Huysum, geb. 1682, gest. 1749.
Oswald Wyne.[2]
Van Loon.[3]
Roob.[4]
Roedig.[5]

[1] Geboren in Frankfurt a. M. 1647, gestorben in Amsterdam 1717. — [2] Oswald Wijnem, geboren 1739 in Heusden, gestorben vor 1780 in Amsterdam. — [3] Wahrscheinlich Pieter van Loo aus Haarlem (1731—84). — [4] Ein gewisser Robbe, von dem nichts Näheres bekannt, malte (nach Naglers „Künstlerlexikon") Blumen auf Pergament. — [5] Jan Christians Roedig aus dem Haag (1751—1802)

Joh. van Os.[1]
Van Brüssel, um 1780.
Van Leen.[2]
Wilh. Hendricus.[3]

Nähere Nachrichten von den neuern Künstlern würden sehr willkommen sein.

Ob nun schon Sibylle Merian, wahrscheinlich angeregt durch des hochverdienten, viel jüngern Karl Plumiers Reiseruf und Ruhm, sich nach Surinam wagte und in ihren Darstellungen sich zwischen Kunst und Wissenschaft, zwischen Naturbeschauung und malerischen Zwecken hin und her bewegte, so blieben doch alle folgenden großen Meister auf der Spur, die wir angedeutet; sie empfingen die Gegenstände von Blumenliebhabern; sie vereinigten sich mit ihnen über den Wert derselben und stellten sie in dem vollsten ästhetischen Glanze dar. Wie nur Licht und Schatten, Farbenwechsel und Widerschein irgend spielen wollten, ließ sich hier kunstreich und unerschöpflich nachbilden. Diese Werke haben den großen Vorteil, daß sie den sinnlichen Genuß vollkommen befriedigen. Blumen und Blüten sprechen dem Auge zu, Früchte dem Gaumen, und das beiderseitige Behagen scheint sich im Geruch aufzulösen.

Und noch lebt in jenen wohlhäbigen Provinzen derselbe Sinn, in welchem Huysum, Rachel Ruysch[4] und Seegers[5] gearbeitet, indessen die übrige Welt sich auf ganz andere Weise mit den Pflanzen beschäftigte und eine neue Epoche der Malerkunst vorbereitete. Es lohnt wohl der Mühe, gerade auf dem Wendepunkt diese Bemerkung zu machen, damit auch hier die Kunst mit Bewußtsein ans Werk schreite.

Die Botanik huldigte in früher Zeit dem Apotheker, Blumisten und Tafelgärtner; diese forderten das Heilsame, Augenfällige, Geschmackreiche, und so war jedermann befriedigt; allein die Wissenschaft, begünstigt vom rastlosen Treiben des Handels und Weltbewegens, erwarb sich ein Reich, das über Unendlich-

---

[1] Jan van Os (1744—1808), Direktor der Haager Akademie. — [2] Gemeint ist vielleicht Anna Lee, Blumenmalerin in London, gestorben 1790. — [3] Vielleicht Wybrand Hendriks aus Amsterdam (1744—1831). — [4] Rachel Ruysch aus Amsterdam (1644—1750). — [5] Daniel Seghers aus Amsterdam (1590—1661).

keiten herrschte. Nun waren ihr Geschöpfe sogar verächtlich, die nur nützlich, nur schön, wohlriechend und schmackhaft sein wollen; das Unnützeste, das Häßlichste umfaßte sie mit gleicher Liebe und Anteil.

Diese Richtung mußte der Künstler gleichfalls verfolgen; denn obgleich der Gesetzgeber Linné seine große Gewalt auch dadurch bewies, daß er der Sprache Gewandtheit, Fertigkeit, Bestimmungsfähigkeit gab, um sich an die Stelle des Bildes zu setzen, so kehrte doch immer die Forderung des sinnlichen Menschen wieder zurück, die Gestalt mit einem Blick zu übersehen, lieber, als sie in der Einbildungskraft erst aus vielen Worten aufzuerbauen.

Welchem Naturfreund wäre nun vor zu erzählen nötig, wie weit die Kunst, Pflanzen sowohl der Natur als der Wissenschaft gemäß nachzubilden, in unsern Tagen gestiegen sei. Will man treffliche Werke vorzählen, wo soll man anfangen, wo soll man enden?

Hier sei uns eins für alle gegeben:

„A Description of the Genus Pinus" by Lambert. London 1803.

Der in seiner Kunst vollendete und sie zu seinen Zwecken geistreich anwendende Ferdinand Bauer[1] stellt die verschiedenen Fichtenarten und die mannigfaltigen Umwandlungen ihrer Äste, Zweige, Nadeln, Blätter, Knospen, Blüten, Früchte, Fruchthülle und Samen zu unserer größten Zufriedenheit durch das einfache Kunstmittel dar, daß er die Gegenstände in ein volles, freies Licht setzt, welches dieselben in allen ihren Teilen nicht allein umfaßt, sondern ihnen auch durch lichte Widerscheine überall die größte Klarheit und Deutlichkeit verleiht. Eine solche Behandlungsart gilt hauptsächlich bei diesem Gegenstand: Zweige, Nadeln, Blüten haben in genanntem Geschlecht eigentlich keinen Körper, dagegen sind alle Teile durch Lokalfarben und Tinten so unendlich voneinander abgesetzt und abgestuft, daß die reine Beobachtung solcher Mannigfaltigkeit uns das Abgebildete als wirklich vor Augen bringt. Jede Farbe, auch die hellste, ist

[1] Österreicher, lebte von 1760 bis 1826.

dunkler als das weiße Papier, worauf sie getragen wird, und es bedarf also hier weder Licht noch Schatten, die Teile setzen sich untereinander und vom Grunde genugsam ab; und doch würde diese Darstellung noch immer etwas Chinesisches behalten, wenn der Künstler Licht und Schatten aus Unkunde nicht achtete, anstatt daß er hier aus Weisheit beides vermeidet; sobald er aber dessen bedarf, wie bei Ästen und Zapfen, die sich körperlich hervortun, weiß er mit einem Hauch, mit einem Garnichts nachzuhelfen, daß die Körper sich runden und doch ebensowenig gegen den Grund abstechen. Daher wird man beim Anblick dieser Blätter bezaubert, die Natur ist offenbar, die Kunst versteckt, die Genauigkeit groß, die Ausführung mild, die Gegenwart entschieden und befriedigend, und wir müssen uns glücklich halten, aus den Schätzen der Großherzoglichen Bibliothek dieses Musterwerk uns und unsern Freunden wiederholt vorlegen zu können.

Denke man sich nun, daß mehrere Künstler im Dienste der Wissenschaft ihr Leben zubringen, wie sie die Pflanzenteile nach einer sich ins Unendliche vermannigfaltigenden und doch noch immer fürs Anschauen nicht hinreichenden Terminologie durchstudieren, wiederholt nachbilden und ihrem scharfen Künstlerauge noch das Mikroskop zu Hülfe rufen, so wird man sich sagen: es muß endlich einer aufstehen, der diese Abgesondertheiten vereinigt, das Bestimmte festhält, das Schwebende zu fassen weiß; er hat so oft, so genau, so treu wiederholt, was man Geschlecht, Art, Varietät nennt, daß er auswendig weiß, was da ist, und ihn nichts irrt, was werden kann.

Ein solcher Künstler habe nun auch denselben innern Sinn, den unsere großen niederländischen Blumenmaler besessen, so ist er immer in Nachteil; denn jene hatten nur Liebhaber des auffallend Schönen zu befriedigen, er aber soll im Wahren und durchs Wahre das Schöne geben; und wenn jene im beschränkten Kreise des Gartenfreundes sich behaglich ergingen, so soll er vor einer unübersehbaren Menge von Kennern, Wissenden, Unterscheidenden und Aufstechenden sich über die Natürlichkeit kontrollieren lassen.

Nun verlangt die Kunst, daß er seine Blumen nach Form und Farbe glücklich zusammenstelle, seine Gruppen gegen das

Licht zu erhöhe, gegen die Seiten schattend und halbschattig abrunde, die Blüten erst in voller Ansicht, sodann von der Seite, auch nach dem Hintergrunde zu fliehend sehen lasse und sich dabei dergestalt bewähre, daß Blatt und Blättchen, Kelch und Anthere eine Spezialkritik aushalte und er zugleich im ganzen, Künstler und Kunstkenner zu befriedigen, den unerläßlichen Effekt dargeben und leisten soll! — —

Daß irgend jemand eine solche Aufgabe zu lösen unternähme, würden wir nicht denken, wenn wir nicht ein paar Bilder vor uns hätten, wo der Künstler geleistet hat, was einem jeden, der sich's bloß einbilden wollte, völlig unmöglich scheinen müßte.

Münzkunde der deutschen Mittelzeit.

(Auf Anfrage.)

Über die zwar nicht seltenen, doch immer geschätzten problematischen Goldmünzen, unter dem Namen Regenbogenschüsselchen bekannt, wüßte ich nichts zu entscheiden, wohl aber folgende Meinung zu eröffnen.

Sie stammen von einem Volke, welches zwar in Absicht auf Kunst barbarisch zu nennen ist, das sich aber einer wohlersonnenen Technik bei einem rohen Münzwesen bediente. Wenn nämlich die früheren Griechen Gold- und Silberkügelchen zu stempeln, dabei aber das Abspringen vom Amboß zu verhindern gedachten, so gaben sie der stählernen Unterlage die Form eines Kronenbohrers, worauf das Kügelchen gelegt, der Stempel aufgesetzt und so das Obergebilde abgedruckt ward; der Eindruck des untern, viereckten, zackigen Hülfsmittels verwandelte sich nach und nach in ein begrenzendes, mancherlei Bildwerk enthaltendes Viereck, dessen Ursprung sich nicht mehr ahnen läßt.

Das unbekannte Volk jedoch, von welchem hier die Rede ist, vertiefte die Unterlage in Schüsselform und grub zugleich eine gewisse Gestalt hinein; der obere Stempel war konvex und gleichfalls ein Gebild hineingegraben. Wurde nun das Kügelchen in die Stempelschale gelegt und der obere Stempel draufgeschlagen, so hatte man die schüsselförmige Münze, welche noch öfters in Deutschland aus der Erde gegraben wird; die darauf erscheinenden Gestalten aber geben zu folgenden Betrachtungen Anlaß.

Die erhabenen Seiten der drei mir vorliegenden Exemplare zeigen barbarische Nachahmungen bekannter, auf griechischen Münzen vorkommender Gegenstände, einmal einen Löwenrachen, zweimal einen Taschenkrebs. Gebilde der Unfähigkeit, wie sie auch häufig auf silbernen dacischen[1] Münzen gesehen werden,

[1] Dacien, das heutige Rumänien.

wo die Goldphilippen[1] offenbar kindisch pfuscherhaft nachgeahmt sind.

Die hohle Seite zeigt jedesmal sechs kleine halbkugelförmige Erhöhungen; hiedurch scheint mir die Zahl des Wertes ausgesprochen.

Das Merkwürdigste aber ist auf allen dreien eine sichelförmige Umgebung, die auf dem einen Exemplar unzweifelhaft ein Hufeisen vorstellt und also da, wo die Gestalt nicht so entschieden ist, auch als ein solches gedeutet werden muß. Diese Vorstellung scheint mir original; fände sie sich auch auf andern Münzen, so käme man vielleicht auf eine nähere Spur; jedoch möchte das Bild immer auf ein berittenes, kriegerisches Volk hindeuten.

Über den Ursprung der Hufeisen ist man ungewiß; das älteste, das man zu kennen glaubt, soll dem Pferde des Königs Childerich[2] gehört haben und also um das Jahr 481 zu setzen sein. Aus andern Nachrichten und Kombinationen scheint hervorzugehen, daß der Gebrauch der Hufeisen in Schwung gekommen zu der Zeit, als Franken und Deutsche noch für eine Völkerschaft gehalten wurden, die Herrschaft hinüber und herüber schwankte und die kaiserlich-königlichen Gebieter bald diesseits, bald jenseits des Rheins größere Macht aufzubieten wußten. Wollte man sorgfältig die Orte verzeichnen, wo dergleichen Münzen gefunden worden, so gäbe sich vielleicht ein Aufschluß. Sie scheinen niemals tief in der Erde gelegen zu haben, weil der Volksglaube sie da finden läßt, wo ein Fuß des Regenbogens auf dem Acker aufstand, von welcher Sage sie denn auch ihre Benennung gewonnen haben.

[1] Goldphilippen, Goldmünzen des Königs Philipp von Mazedonien (gestorben 336 v. Chr.). — [2] Die gewöhnliche Angabe schreibt den ersten Gebrauch der Hufeisen nicht dem König Childerich I., dem Vater Chlodwigs, sondern Childerich II. (gest. 683) zu. Indessen gehen sie nach den Resultaten neuerer Ausgrabungen auch weit hinter die Zeit Childerichs I. zurück.

Elgin Marbles.[1]

Ein Werk von großer Bedeutung. Der Katalog dessen, was diese Sammlung enthält, ist wichtig und erfreulich, und daß dabei die schon in England vorhandenen Sammlungen, die Kunstreste von Phigalia[2] und Ägina[3] zur Sprache kommen und von ihrem sämtlichen Kunstgehalt und allenfallsigen Geldeswert die Rede ist, gibt sehr schöne Einsichten.

Die Verhöre nun über Kunst- und Geldeswert der Elginischen Sammlung besonders wie auch über die Art, wie solche acquiriert worden, sind höchst merkwürdig. In der Überzeugung der höchsten Vortrefflichkeit dieser Werke stimmen die Herren alle überein; doch sind die Motive ihres Urteils und besonders die Vergleichungsweise mit andern berühmten und trefflichen Kunstwerken höchst seltsam und unsicher. Hätte jemand einen kurzen Abriß der Kunstgeschichte und ihrer verschiedenen aufeinander folgenden Epochen gegeben, so war die Sache klar; alles und jedes stand an seinem Platz und wurde da nach Würden geschätzt. Freilich würde alsdann sogleich hervorgesprungen sein die Albernheit der Frage, ob diese Kunstwerke so vortrefflich seien als der Apoll von Belvedere. Indessen ist es höchst interessant zu lesen, was Flaxman und West[4] bei dieser Gelegenheit sagen. Henry Bankes[5], „Esq. in the Chair", versteht freilich gar nichts von der Sache, er müßte sich denn sehr verstellt haben. Denn wenn er mit Bewußtsein die ironischen Antworten einiger Beauftragten ruhig einsteckte und immer fortfuhr, ungehörige Fragen zu tun, so muß man ihn als Meister der Verstellungskunst rühmen.

[1] Lord Elgins einzigartige Skulpturensammlung war 1812 nach England gekommen und wurde 1816 vom Staat für 35,000 Pfd. Sterl. angekauft. — [2] Über Phigalia vgl. den Aufsatz S. 217. — [3] Die äginetischen Skulpturen wurden bekanntlich für die Münchener Glyptothek angekauft. — [4] Über Flaxman vgl. Bd. 22, S. 181 dieser Ausgabe. Benjamin West (1738—1820), Historienmaler, von 1792 bis 1815 Präsident der Londoner Akademie. — [5] Bankes, der Vorsitzende der Untersuchungskommission.

Elginische Marmore.

In dem englischen Werke[1], das unter diesem Titel uns zugekommen, sind nur zwei Statuen der neuerworbenen abgebildet, ein sogenannter Herkules und Ilissus, sodann noch ein Pferdekopf[2]; dazu sind gefügt früher schon herausgegebene Platten der Basreliefs der inneren Zelle.

Nun höre ich von reisenden Engländern, daß, wie freilich schon zu vermuten war, man die Absicht habe, sämtliche Marmore zeichnen und zunächst in Kupfer stechen zu lassen. Ein solches Werk würde freilich alle Kunstfreunde höchlich interessieren, da die neusten Platten obgenannten Werkes uns einen allgemeinen Begriff geben von dem, was 1683[3] noch vorhanden war, und nicht von dem einen bestimmten, was übriggeblieben ist. Es entstünde daher eine doppelte Frage:

1. Inwiefern die Abzeichnung der Marmore wirklich im Gange ist, und wann man etwa hoffen könnte, eine Herausgabe, und wäre es auch nur teilweise, zu erleben.

2. Da solches wahrscheinlicherweise sich verziehen könnte, — ob und für welchen Preis man Zeichnungen erhalten könnte von drei oder vier dieser Überreste, welche uns gegenwärtig zu artistischen und literarischen Zwecken am meisten interessieren, und in welcher Zeit sie etwa zu erlangen wären. Man würde alsdann sogleich diejenigen Figuren bezeichnen, deren Abbildung man wünscht.

---

[1] Das englische Werk kam, unter obigem Titel ins Deutsche übersetzt, in Leipzig 1817 heraus. — [2] Die Statuen und der Pferdekopf an den Giebelfeldern. — [3] Vor der Zerstörung im venezianisch-türkischen Kriege.

Anforderung an einen modernen Bildhauer.

In der neuesten Zeit ist zur Sprache gekommen, wie denn wohl der bildende Künstler, besonders der plastische, dem Überwinder zu Ehren ihn als Sieger, die Feinde als Besiegte darstellen könne, zu Begleitung der Architektur allenfalls im Fronton[1], im Fries oder zu sonstiger Zierde, wie es die Alten häufig getan. Diese Aufgabe zu lösen, hat in den gegenwärtigen Tagen, wo gebildete Nationen mit gebildeten kämpfen, größere Schwierigkeit als damals, wo Menschen von höheren Eigenschaften mit rohen, tierischen oder mit tierverwandten Geschöpfen zu kämpfen hatten.

Die Griechen, nach denen wir immer als unsern Meistern hinaufschauen müssen, gaben solchen Darstellungen gleich durch den Gegensatz der Gestalten ein entschiedenes Interesse. Götter kämpfen mit Titanen, und der Beschauende erklärt sich schnell für die edlere Gestalt; ebenderselbe Fall ist, wenn Herkules mit Ungeheuern kämpft, wenn Lapithen[2] mit Zentauren in Händel geraten. Zwischen diesen letzten läßt der Künstler die Schale des Siegs hin und wieder schwanken, Überwinder und Überwundene wechseln ihre Rollen, und immer fühlt man sich geneigt, dem rüstigen Heldengeschlecht endlich Triumph zu wünschen. Fast entgegengesetzt wird das Gefühl angeregt, wenn Männer mit Amazonen sich balgen; diese, obgleich derb und kühn, werden doch als die schwächern geachtet, und ein heroisch Frauengeschlecht fordert unser Mitleid, sobald es besiegt, verwundet oder tot erscheint. Ein schöner Gedanke dieser Art, den man als den heitersten sehr hoch zu schätzen hat, bleibt doch immer jener Streit der Bacchanten und Faunen gegen die Tyrrhener[3]. Wenn jene als

[1] Fronton, das Giebelfeld des griechischen Tempels. — [2] Lapithen als menschlicher Stamm gegenüber den halb tierischen Zentauren. — [3] Tyrrhener, Etrusker, Toskaner.

echte Berg- und Hügelwesen halb reh-, halb bocksartig dem räuberischen Seevolk dergestalt zu Leibe gehen, daß es in das Meer springen muß und im Sturz noch der gnädigen Gottheit zu danken hat, in Delphine verwandelt, seinem eigenen Elemente auch ferner anzugehören, so kann wohl nichts Geistreicheres gedacht, nichts Anmutigeres den Sinnen vorgeführt werden.

Etwas schwerfälliger hat römische Kunst die besiegten und gefangenen, faltenreich bekleideten Dacier ihren geharnischten und sonst wohlbewaffneten Kriegern auf Triumphsäulen untergeordnet, der spätere Polidor[1] aber und seine Zeitgenossen die bürgerlich gespaltenen Parteien der Florentiner auf ähnliche Weise gegeneinander kämpfen lassen. Hannibal Carrache[2], um die Kragsteine im Saale des Palastes Alexander Fava zu Bologna bedeutend zu zieren, wählt männlich rüstige Gestalten mit Sphinxen oder Harpyien im Faustgelag, da denn letztere immer die Unterdrückten sind — ein Gedanke, den man weder glücklich noch unglücklich nennen darf. Der Maler zieht große Kunstvorteile aus diesem Gegensatz, der Zuschauer aber, der dieses Motiv zuletzt bloß als mechanisch anerkennt, empfindet durchaus etwas Ungemütliches; denn auch Ungeheuer will man überwunden, nicht unterdrückt sehen.

Aus allem diesem erhellt jene ursprüngliche Schwierigkeit, erst Kämpfende, sodann aber Sieger und Besiegte charakteristisch gegeneinander zu stellen, daß ein Gleichgewicht erhalten und die sittliche Teilnahme an beiden nicht gestört werde.

In der neuern Zeit ist ein Kunstwerk, das uns auf solche Art anspräche, schon seltener. Bewaffnete Spanier mit nackten Amerikanern im Kampfe vorgestellt zu sehen, ist ein unerträglicher Anblick; der Gegensatz von Gewaltsamkeit und Unschuld spricht sich allzu schreiend aus, eben wie beim bethlehemitischen Kindermord. Christen, über Türken siegend, nehmen sich schon besser aus, besonders wenn das christliche Militär im Kostüm des siebenzehnten Jahrhunderts auftritt. Die Verachtung der Mahomedaner gegen alle Sonstgläubigen, ihre Grausamkeit gegen Sklaven unseres Volkes berechtigt, sie zu hassen und zu töten.

[1] Polidoro da Caravaggio (1495—1543), ein naturalistisch gerichteter Nachfolger Raffaels. — [2] Carracci, vgl. oben, S. 101.

Christen gegen Christen, besonders der neuesten Zeit, machen kein gutes Bild. Wir haben schöne Kupferstiche, Szenen des amerikanischen Krieges vorstellend, und doch sind sie, mit reinem Gefühl betrachtet, unerträglich. Wohl uniformierte, regelmäßige, kräftig bewaffnete Truppen im Schlachtgemenge mit einem Haufen zusammengelaufenen Volks, worunter man Priester als Anführer, Kinder als Fahnenträger schaut, können das Auge nicht ergötzen, noch weniger den innern Sinn, wenn er sich auch sagt, daß der Schwächere zuletzt noch siegen werde. Findet man auch gar halb nackte Wilde mit im Konflikt, so muß man sich gestehen, daß es eine bloße Zeitungsnachricht sei, deren sich der Künstler angenommen. Ein Panorama von dem schrecklichen Untergange des Tippo Saibh[1] kann nur diejenigen ergötzt haben, die an der Plünderung seiner Schätze teilgenommen.

Wenn wir die Lage der Welt wohl überdenken, so finden wir, daß die Christen durch Religion und Sitten alle miteinander verwandt und wirklich Brüder sind, daß uns nicht sowohl Gesinnung und Meinung als Gewerb und Handel entzweien. Dem deutschen Gutsbesitzer ist der Engländer willkommen, der die Wolle verteuert, und aus ebendem Grunde verwünscht ihn der mittelländische Fabrikant.

Deutsche und Franzosen, obgleich politisch und moralisch im ewigen Gegensatz, können nicht mehr als kämpfend bildlich vorgestellt werden; wir haben zuviel von ihrer äußern Sitte, ja von ihrem Militärputz aufgenommen, als daß man beide, fast gleich kostümierte Nationen sonderlich unterscheiden könnte. Wollte nun gar der Bildhauer (damit wir dahin zurückkehren, wo wir ausgegangen sind) nach eigenem Recht und Vorteil seine Figuren aller Kleidung und äußern Zierde berauben, so fällt jeder charakteristische Unterschied weg, beide Teile werden völlig gleich; es sind hübsche Leute, die sich einander ermorden, und die fatale Schicksalsgruppe von Eteokles und Polynices[2] müßte immer wiederholt werden, welche bloß durch die Gegenwart der Furien bedeutend werden kann.

[1] Tippo Saibh, Sultan der mohammedanischen Indier, dessen Reich 1799 durch Wellesley, den späteren Herzog von Wellington, zerstört wurde. — [2] Die einander bekämpfenden Brüder aus dem thebanischen Königshause.

Russen gegen Ausländer haben schon größere Vorteile; sie besitzen aus ihrem Altertume charakteristische Helme und Waffen, wodurch sie sich auszeichnen können; die mannigfaltigen Nationen dieses unermeßlichen Reichs bieten auch solche Abwechselungen des Kostüms dar, die ein geistreicher Künstler glücklich genug benutzen möchte.

Solchen Künstlern ist diese Betrachtung gewidmet; sie soll aber- und abermals aufmerksam machen auf den günstigen und ungünstigen Gegenstand; jener hat eine natürliche Leichtigkeit und schwimmt immer oben, dieser wird nur mit beschwerlichem Kunstapparat über Wasser gehalten.

Verein der deutschen Bildhauer.

Da von allen Zeiten her die Bildhauerkunst das eigentliche Fundament aller bildenden Kunst gewesen und mit deren Abnahme und Untergang auch alles andere Mit- und Untergeordnete sich verloren, so vereinigen sich die deutschen Bildhauer in dieser bedenklichen Zeit, ohne zu untersuchen, wie die übrigen verwandten Künste sich vorzusehen hätten, auf ihre alten, anerkannten, ausgeübten und niemals widersprochenen Rechte und Satzungen dergestalt, daß es für Kunst und Handwerk gelte, wo erhobene, halb und ganz runde Arbeit zu leisten ist.

Der Hauptzweck aller Plastik[1], welches Wortes wir uns künftighin zu Ehren der Griechen bedienen, ist, daß die Würde des Menschen innerhalb der menschlichen Gestalt dargestellt werde. Daher ist ihr alles außer dem Menschen zwar nicht fremd, aber doch nur ein Nebenwerk, welches erst der Würde des Menschen angenähert werden muß, damit sie derselbigen diene, ihr nicht etwa in den Weg trete oder vielleicht gar hinderlich und schädlich sei. Dergleichen sind Gewänder und alle Arten von Bekleidungen und Zutaten; auch sind die Tiere hier gemeint, welche diejenige Kunst ganz allein und würdig bilden kann, die ihnen ihren Teil von dem im Menschen wohnenden Gottesgebilde in hohem Maße zuzuteilen versteht.

Der Bildhauer wird daher von frühster Jugend auf einsehen, daß er eines Meisters bedarf, und aller Selbstlernerei, d. h. Selbstquälerei zeitig absagen. Er wird das gesunde menschliche Gebilde vom Knochenbau herauf durch Bänder, Sehnen und Muskeln aufs fleißigste durchüben, welches ihm keine Schwierigkeit machen wird, wenn sein Talent als ein Selbstgesundes sich im Gesunden und Jugendlichen wieder anerkennt.

[1] Im Gegensatz zum gebräuchlicheren lateinischen Worte Skulptur. Das Wort Plastik ist erst durch Herders so betitelte Schrift im Deutschen heimisch geworden.

Wie er nun das vollkommene, obschon gleichgültige Ebenmaß der menschlichen Gestalt männlichen und weiblichen Geschlechts sich als einen würdigen Kanon anzueignen und denselben darzustellen imstande ist, so ist alsdann der nächste Schritt zum Charakteristischen zu tun. Hier bewährt sich nun jener Typus auf und ab zu allem Bedeutenden, welches die menschliche Natur zu offenbaren fähig ist, und hier sind die griechischen Muster allen andern vorzuziehen, weil es ihnen glückte, den Raupen- und Puppenzustand ihrer Vorgänger zur höchstbewegten Psyche hervorzuheben, alles wegzunehmen und ihren Nachfolgern, die sich nicht zu ihnen bekennen, sondern in ihrer Unmacht Original sein wollen, in dem Sanften nur Schwäche und in dem Starken nur Parodie und Karikatur übrigzulassen.

Weil aber in der Plastik zu denken und zu reden ganz unzulässig und unnütz ist, der Künstler vielmehr würdige Gegenstände mit Augen sehen muß, so hat er nach den Resten der höchsten Vorzeit zu fragen, welche denn ganz allein in den Arbeiten des Phidias und seiner Zeitgenossen zu finden sind. Hiervon darf man gegenwärtig entschieden sprechen, weil genugsame Reste dieser Art sich schon jetzt in London befinden, so daß man also einen jeden Plastiker gleich an die rechte Quelle weisen kann.

Jeder deutsche Bildhauer verbindet sich daher, alles, was ihm von eignem Vermögen zu Gebote steht oder was ihm durch Freunde, Gönner, sonstige Zufälligkeiten zuteil wird, darauf zu verwenden, daß er eine Reise nach England mache und daselbst so lang' als möglich verweile, indem allhier zuvörderst die Elginischen Marmore, sodann aber auch die übrigen dort befindlichen, dem Museum einverleibten Sammlungen eine Gelegenheit geben, die in der bewohnten Welt nicht weiter zu finden ist.

Daselbst studiere er vor allen Dingen aufs fleißigste den geringsten Überrest des Parthenons[1] und des phigalischen Tempels[2]; auch der kleinste, ja beschädigte Teil wird ihm Belehrung geben. Dabei bedenke er freilich, damit er sich nicht entsetze, daß es nicht gerade nötig sei, ein Phidias zu werden.

[1] Die Elginischen Marmore stammten großenteils vom Parthenon, wenn sich auch einzelne Stücke von andern Bauwerken der Akropolis darunter befanden. — [2] Vgl. unten, S 217 ff.

Denn obgleich in höherem Sinne nichts weniger von der Zeit abhängt als die wahre Kunst, sie auch wohl überall immer zur Erscheinung kommen könnte, wenn selbst der talentreiche Mensch sich nicht gewöhnlich gefiele, albern zu sein, so ist in unserer gegenwärtigen Lage wohl zu betrachten, daß ja die Nachfolger des Phidias selbst schon von jener strengen Höhe herabstiegen, teils in Junonen nnd Aphroditen, teils in ephebischen[1] und herkulischen Gestalten, und was der Zwischenkreis alles enthalten mag, sich jeder nach seinen Fähigkeiten und seinem eigenen Charakter zu ergehen wußte, bis zuletzt das Porträt selbst, Tiere und Phantasiegestalten von der hohen Würde des olympischen Jupiters und der Pallas des Parthenons partizipierten.

In diesen Betrachtungen also erkennen wir an, daß der Plastiker die Kunstgeschichte in sich selbst repräsentieren müsse; denn an ihm wird sogleich merklich, von welchem Punkte er ausgegangen. Welch ein lebender Meister dem Künstler beschieden ist, hängt nicht von ihm ab; was er aber für Muster aus der Vergangenheit sich wählen will, das ist seine Sache, sobald er zur Erkenntnis kommt, und da wähle er nur immer das Höchste; denn er hat alsdann einen Maßstab, wie schätzenswert er noch immer sei, wenn er auch hinter jenem zurückbleibt. Wer unvollkommene Muster nachahmt, beschädigt sich selbst; er will sie nicht übertreffen, sondern hinter ihnen zurückbleiben.

Sollte aber dieser gegenwärtige Vereinsvorschlag von den Gliedern der edlen Zunft gebilligt und mit Freuden aufgenommen werden, so ist zu hoffen, daß die deutschen Gönner auch hierhin ihre Neigung wenden. Denn obgleich ein jeder Künstler, der sich zum Plastischen bestimmt fühlt, sich diese Wallfahrt nach London zuschwören und mit Gefahr des Pilger- und Märtyrtums ausführen muß, so wird es doch der deutschen Nation viel anständiger und für die gute Sache schneller wirksam werden, wenn ein geprüfter junger Mann von hinreichender Fertigkeit dorthin mit Empfehlungen gesendet und unter Aufsicht gegeben würde.

Denn gerade, daß deutsche Künstler nach Italien ganz auf ihre eigene Hand seit dreißig Jahren[2] gegangen und dort nach

[1] Ephebe n, wehrhaft gewordene Jünglinge. — [2] Die Zahl 30 ist hier unzutreffend; die Wanderungen deutscher Künstler nach Rom geschahen schon seit

Belieben und Grillen ihr halb künstlerisches, halb religiöses Wesen getrieben, dieses ist schuld an allen neuen Verirrungen, welche noch eine ganze Weile nachwirken werden.

Haben die Engländer eine afrikanische Gesellschaft, um gutmütige, dunkel strebende Menschen in die widerwärtigen Wüsten zu Entdeckungen abzusenden, die man recht gut voraussehen konnte, sollte nicht in Deutschland der Sinn erwachen, die uns so nahe gebrachten, über alle Begriffe würdigen Kunstschätze auch für das Mittelland zu benutzen?

Hier wär' eine Gelegenheit, wo die Frankfurter ungeheure und wirklich disproportionierte Städeli che[1] Stiftung sich auf dem höchsten bedeutenden Punkt entschieden sehen lassen könnte. Wie leicht würde es den dortigen großen Handelshäusern sein, einen jungen Mann zu empfehlen und durch ihre mannigfaltigen Verbindungen in Aufsicht halten zu lassen.

Ob freilich ein echtes plastisches Talent in Frankfurt geboren sei, ist noch die Frage und die noch schwerer zu beantworten, ob man die Kunst außerhalb der Bürgerschaft befördern dürfe.

Genug, die Sache ist von der Wichtigkeit, besonders in dem gegenwärtigen Augenblick, daß sie wohl verdiente, zur Sprache gebracht zu werden.

---

fünfzig Jahren, die Goethe widerwärtige nazarenische Richtung war aber erst kaum ein Jahrzehnt alt. Doch denkt Goethe bei der Zahl 30 offenbar an seinen eignen Aufenthalt in Rom. — [1] Der schon mehrmals genannte Städel hatte soeben seine Kunstsammlung und ein Vermögen von etwa anderthalb Millionen Gulden der Stadt Frankfurt testamentarisch zu Kunstzwecken hinterlassen.

Blüchers Denkmal.

I.

Daß Rostock, eine so alte und berühmte Stadt, durch die Großtaten ihres Landsmannes sich frisch belebt und erhoben fühlte, war ganz naturgemäß; daß die Stellvertreter des Landes, dem ein so trefflicher Mann angehört, sich berufen hielten, demselben am Orte seiner Geburt ein bedeutendes Denkmal zu stiften, war eine von den ersten Wirkungen eines langersehnten Friedens. Die Versammlung der mecklenburgischen Stände im Dezember 1814 faßte den einstimmigen Beschluß, die Taten ihres hochberühmten Landsmanns auf eine solche Weise zu verehren. Die Sanktion der beiden Großherzoge Königl. Hoh. erfolgte darauf sowie die Zusage eines bedeutenden Beitrags. Alle Mecklenburger wurden sodann zu freiwilligen Beiträgen gleichfalls eingeladen, und die Stände bewilligten den allenfalls abgehenden Teil der Kosten. Die höchstgebildete Erbgroßherzogin Karoline[1], alles Gute und Schöne befördernd, nahm lebhaften Anteil an diesem Vorhaben und wünschte im Vertrauen auf ihre Vaterstadt, daß die Weimarischen Kunstfreunde sich bei der Ausführung nicht untätig verhalten möchten. Der engere Ausschuß der Ritter- und Landschaft ward beauftragt, Ideen und Vorschläge zu sammeln; hieraus entstand eine Konkurrenz mehrerer verdienter Künstler; verschiedene Modelle, Zeichnungen und Entwürfe wurden eingesendet. Hier aber tat sich die Schwierigkeit hervor, woran in den neuesten Zeiten mancher Plan gescheitert ist: wie nämlich die verschiedenen Wünsche so vieler Interessenten zu vereinigen sein möchten. Dieses Hindernis suchte man dadurch zu beseitigen, daß ein landesherrlicher und ständischerseits genehmigter Vorschlag durch Herrn Kammerherrn

[1] Eine Tochter des Großherzogs Karl August.

von Preen an den Herausgeber gegenwärtiger Hefte gebracht wurde, wodurch man denselben aufforderte, der Beratung in dieser wichtigen Angelegenheit beizuwohnen. Höchst geehrt durch ein so unerwartetes Vertrauen, erneuete derselbe ein früheres Verhältnis mit Herrn Direktor Schadow[1] in Berlin; verschiedene Modelle wurden gefertigt und das letzte bei persönlicher Anwesenheit gedachten Herrn Direktors in Weimar nochmals mit den dortigen Kunstfreunden bedacht und besprochen, sodann aber durch Vermittelung des in dieser Angelegenheit immer tätigen Herrn von Preen die Ausführung höchsten und hohen Orts beschlossen und dem bereitwilligen Künstler übertragen.

Das Piedestal aus vaterländischem Granit wird auf der Schweriner Schleifmühle, von der so schöne Arbeiten in dem härtesten Stein bekannt sind, auf Kosten Ihro Königl. Hoh. des Großherzogs bearbeitet. Auf diesen Untersatz von neun Fuß Höhe kommt die aus Erz gegossene, gleichfalls neun Fuß hohe Statue des Helden zu stehen. Er ist abgebildet mit dem linken Fuß vorschreitend, die Hand am Säbel, die Rechte führt den Kommandostab. Seine Kleidung kunstgemäß, doch erinnernd an eine in den neuern Zeiten nicht seltene Tracht. Der Rücken durch eine Löwenhaut bekleidet, wovon der Rachen auf der Brust das Heft[2] bildet. Das entblößte Haupt läßt eine prächtige Stirn sehen, die höchst günstigen Züge des Gesichts sprechen einen bedeutenden Charakter aus, wie denn überhaupt die schlanke Gestalt des Kriegers dem Künstler sehr willkommen entgegentritt.

Zu bedeutenden halberhobenen Arbeiten an das Piedestal sind auch schon Zeichnungen und Vorschläge eingereicht, deren nähere Bestimmung noch zu erwarten steht.

Die am Schlusse des Jahres 1815 versammelten Stände benutzten den 16. Dezember als den Geburtstag des Fürsten, ihre dankbare Verehrung nebst der Anzeige des von seinem Vaterlande ihm zu errichtenden Monuments überreichen zu lassen; die darauf erfolgte Antwort geziemt einem Manne, welcher im Gefühl, daß die Tat selbst spreche, ein Denkmal derselben eher ablehnen als begünstigen möchte.

[1] Dies Verhältnis war nicht immer glücklich gewesen; vgl. Bd. 22, S. 203 dieser Ausgabe. — [2] Das Heft, d. h. die zusammenhaltende Klammer.

II.

Von diesem und anderem[1] wird Herr Direktor Schadow dem Publikum hoffentlich nähere Nachricht geben, wenn das Werk selbst vor aller Augen steht. Man hofft, daß dieses Standbild an Ort und Stelle auf den 18. Juni 1819 wird zu schauen sein. Die zwei Reliefstafeln werden in diesjähriger Ausstellung erscheinen. Die erste stellt vor den Helden, sich vom Sturze mit dem Pferd aufraffend und zu gleicher Zeit den Feind bedrohend;[2] der Genius des Vaterlandes schützt ihn mit der Ägide; die zweite zeigt den Helden zu Pferde, widerwärtige, dämonische Gestalten in den Abgrund jagend. Auch hier mangelt es nicht am Beistand der guten Geister.

Folgende Inschriften sind genehmigt:

Dem Fürsten
Blücher
von Wahlstatt
Die Seinen[3].

In Harren und Krieg,
In Sturz und Sieg
Bewußt und groß:
So riß er uns
Von Feinden los.

---

[1] Bezieht sich auf eine vorläufige Mitteilung Schadows über den Guß der Statue. — [2] Erinnerung an die Schlacht bei Ligny. — [3] Statt dessen wurde später „Das Vaterland" gesetzt.

Abendmahl von Leonard da Vinci zu Mailand.

Joseph Bossi über Leonard da Vincis Abendmahl zu Mailand.

Großfolio. 264 Seiten. 1810.

Der Verfasser[1] dieses bedeutenden Werkes, ein Mailänder, geboren 1777, von der Natur begabt mit schönen Fähigkeiten, die sich früh entwickelten, vor allem aber mit Neigung und Geschick zur bildenden Kunst ausgestattet, scheint aus sich selbst und an Leonard da Vincis Verlassenschaft sich herangebildet zu haben. So viel wissen wir übrigens von ihm, daß er nach einem sechsjährigen Aufenthalte in Rom und seiner Rückkunft ins Vaterland als Direktor einer neu zu belebenden Kunstakademie angestellt ward.

So zum Nachdenken als wie zum Arbeiten geneigt, hatte er die Grundsätze und Geschichte der Kunst sich eigen gemacht und durfte daher das schwere Geschäft übernehmen, in einer wohldurchdachten Kopie das berühmte Bild Leonards da Vinci, das Abendmahl des Herrn, wiederherzustellen, damit solches in Mosaik gebracht und für ewige Zeiten erhalten würde. Wie er dabei verfahren, davon gibt er in genanntem Werke Rechenschaft, und unsere Absicht ist, eine kurze Darstellung seiner Bemühungen zu liefern.

Allgemein wird dieses Buch von Kunstfreunden günstig aufgenommen; solches aber näher zu beurteilen, ist man in Weimar glücklicherweise in den Stand gesetzt; denn indem Bossi ein gänzlich verdorbenes, übermaltes Original nicht zum Grund seiner Arbeit legen konnte, sah er sich genötigt, die vorhandenen Kopien desselben genau zu studieren, er zeichnete von drei Wiederholun-

[1] Giuseppe Bossi (geb. 1777) war bereits zu Ende des Jahres 1815 gestorben. Die Mosaikkopie des Abendmahls wurde von Raffaelli ausgeführt und befindet sich in der Minoritenkirche zu Wien.

gen die Köpfe, wohl auch Hände durch und suchte möglichst in den Geist seines großen Vorgängers einzudringen und dessen Absichten zu erraten, da er denn zuletzt, durch Urteil, Wahl und Gefühl geleitet, seine Arbeit vollendete zum Vorbild einer nunmehr schon fertigen Mosaik. Gedachte Durchzeichnungen finden sich sämtlich in Weimar als ein Gewinn der letzten Reise Ihro[1] Königlichen Hoheit des Großherzogs in die Lombardei; von wie großem Wert sie aber seien, wird sich in der Folge dieser Darstellung zeigen.

Aus dem Leben Leonards.

Vinci, ein Schloß und Herrschaft in Val d'Arno, nahe bei Florenz, hatte in der Hälfte des funfzehnten Jahrhunderts einen Besitzer namens Pierro, dem ein natürlicher Sohn von einer uns unbekannt gebliebenen Mutter geboren ward. Dieser, Leonard genannt, erwies gar bald als Knabe sich mit allen ritterlichen Eigenschaften begabt; Stärke des Körpers, Gewandtheit in allen Leibesübungen, Anmut und gute Sitten waren ihm verliehen, mächtig aber zeigte sich Leidenschaft und Fertigkeit zur bildenden Kunst, deshalb man ihn sogleich nach Florenz zu Verrocchio[2], einem denkenden, durchaus theoretisch begründeten Manne in die Lehre tat, da denn Leonard seinen Meister praktisch bald übertraf, ja demselben das Malen verleidete.[3]

Die Kunst befand sich damals auf einer Stufe, wo ein großes Talent mit Glück antreten und sich im Glanze seiner Tätigkeit zeigen kann; sie hatte sich schon seit zwei Jahrhunderten von der magern Steifheit jener byzantinischen Schule losgesagt und sogleich durch Nachahmung der Natur, durch Ausdruck frommer, sittlicher Gesinnungen ein neues Leben begonnen. Der Künstler arbeitete trefflich, aber unbewußt; ihm gelang, was ihm sein Talent eingab, wohin sein Gefühl ihn trug, soweit sein Geschmack sich ausbildete; aber keiner vermochte noch sich Rechenschaft zu

---

[1] Ihro statt Seiner entspricht dem Kurialstil des 18. Jahrhunderts, den Goethe persönlich bis an sein Ende beibehielt. — [2] Andrea del Verrocchio (1435—88), anfangs Goldschmied, dann vor allem bedeutender Bildhauer, nebenher auch Maler. — [3] Seine Überlegenheit soll Leonardo dadurch bekundet haben, daß er auf dem die Taufe Christi darstellenden Bilde Verrocchios (in der Florentiner Akademie) die Figur des einen Engels malte.

geben von dem Guten, was er leistete, und von seinen Mängeln, wenn er sie auch empfand und bemerkte. Wahrheit und Natürlichkeit hat jeder im Auge, aber eine lebendige Einheit fehlt; man findet die herrlichsten Anlagen, und doch ist keins der Werke vollkommen ausgedacht, völlig zusammengedacht; überall trifft man auf etwas Zufälliges, Fremdes; noch sind die Grundsätze nicht ausgesprochen, wornach man seine eigene Arbeit beurteilt hätte.

In solche Zeit kam Leonard, und wie ihm bei angeborner Kunstfertigkeit die Natur nachzuahmen leicht war, so bemerkte sein Tiefsinn gar bald, daß hinter der äußern Erscheinung, deren Nachbildung ihm so glücklich gelang, noch manches Geheimnis verborgen liege, nach dessen Erkenntnis er sich unermüdet bestreben sollte. Er suchte daher die Gesetze des organischen Baus, den Grund der Proportion, bemühte sich um die Regeln der Perspektive, der Zusammenstellung, Haltung und Färbung seiner Gegenstände im gegebenen Raum, genug, alle Kunsterfordernisse suchte er mit Einsicht zu durchdringen; was ihm aber besonders am Herzen lag, war die Verschiedenheit menschlicher Gesichtsbildung, in welcher sich sowohl der bestehende Charakter als die momentane Leidenschaft dem Auge darstellt, und dieses wird der Punkt sein, wo wir, das Abendmahl betrachtend, am längsten zu verweilen haben.

Dessen öffentliche Werke.

Die unruhigen Zeiten, welche der unzulängliche Peter Medicis[1] über Florenz heranzog, trieben Leonarden in die Lombardie, wo eben nach dem Tode des Herzogs Francesco Sforza dessen Nachfolger Ludwig[2], mit dem Zunamen il Moro, seinem Vorgänger und sich selbst durch gleiche Großheit und Tätigkeit Ehre zu machen, auch die eigene Regierung durch Kunstwerke zu verherrlichen gedachte. Hier nun erhielt Leonard sogleich den Auftrag, eine riesenhafte Reiterstatue vorzubereiten. Das Modell des Pferdes war nach mehreren Jahren zur allgemeinen

[1] Pietro de' Medici (1464—1469), der unbedeutende Sohn Cosimos und Vater Lorenzos. Bei seinem Tode war Leonardo erst zwölf Jahre alt. — [2] Lodovico il Moro übernahm 1481 die Vormundschaft für seinen Neffen Giangaleazzo und blieb auch bei dessen Mündigkeit der wirkliche Regent.

Bewunderung fertig. Da man es aber bei einem Feste als das Prächtigste, was man aufführen konnte, in der Reihe mit hinzog, zerbrach es, und der Künstler sah sich genötigt, das zweite vorzunehmen; auch dieses ward vollendet. Nun zogen die Franzosen über die Alpen; es diente den Soldaten als Zielbild, sie schossen es zusammen; und so ist uns von beiden, die eine Arbeit von sechzehn Jahren gekostet, nichts übriggeblieben. Daran erkennen wir, daß eitle Prunksucht ebenso wie roher Unverstand den Künsten zum höchsten Schaden gereiche.

Nur im Vorübergehen gedenken wir der Schlacht von Anghiari[1], deren Karton er zu Florenz mit Michelangelo wetteifernd ausarbeitete, und des Bildes der heiligen Anna, wo Großmutter, Mutter und Enkel Schoß auf Schoß kunstreich zusammen gruppiert sind.

Das Abendmahl.

Wir wenden uns nunmehr gegen das eigentliche Ziel unserer Bemühung, zu dem Abendmahl, welches im Kloster alle Grazie zu Mailand auf die Wand gemalt war. Möchten unsere Leser Morghens[2] Kupferstich vor sich nehmen, welcher hinreicht, uns sowohl über das Ganze als wie das Einzelne zu verständigen.

Die Stelle, wo das Bild gemalt ist, wird allervörderst in Betrachtung gezogen; denn hier tut sich die Weisheit des Künstlers in ihrem Brennpunkte vollkommen hervor. Konnte für ein Refektorium etwas schicklicher und edler ausgedacht werden als ein Scheidemahl, das der ganzen Welt für alle Zeiten als heilig gelten sollte?

Als Reisende haben wir dieses Speisezimmer vor manchen Jahren[3] noch unzerstört gesehen. Dem Eingang an der schmalen Seite gegenüber im Grunde des Saals stand die Tafel des Priors, zu beiden Seiten die Mönchstische, sämtlich auf einer Stufe vom Boden erhöht; und nun, wenn der Hereintretende sich umkehrte, sah er an der vierten Wand über den nicht allzuhohen Türen

---

[1] Hiervon ist nur eine Gruppe in einem Stich von Edlinck nach einer Rubensschen Zeichnung erhalten; vgl. die Anmerkung am Schlusse des Bandes. — [2] Rafael Morghen (1758—1833), ein Schüler des Volpato, hervorragender Kupferstecher. — [3] Im Jahre 1788.

den vierten Tisch gemalt, an demselben Christus und seine Jünger, eben als wenn sie zur Gesellschaft gehörten. Es muß zur Speisestunde ein bedeutender Anblick gewesen sein, wenn die Tische des Priors und Christi als zwei Gegenbilder aufeinander blickten und die Mönche an ihren Tafeln sich dazwischen eingeschlossen fanden. Und ebendeshalb mußte die Weisheit des Malers die vorhandenen Mönchstische zum Vorbilde nehmen. Auch ist gewiß das Tischtuch mit seinen gequetschten Falten, gemusterten Streifen und aufgeknüpften Zipfeln aus der Waschkammer des Klosters genommen, Schüsseln, Teller, Becher und sonstiges Geräte gleichfalls denjenigen nachgeahmt, der sich die Mönche bedienten.

Hier war also keineswegs die Rede von Annäherung an ein unsichres veraltetes Kostüm. Höchst ungeschickt wäre es gewesen, an diesem Orte die heilige Gesellschaft auf Polster auszustrecken. Nein! sie sollte der Gegenwart angenähert werden, Christus sollte sein Abendmahl bei den Dominikanern zu Mailand einnehmen.

Auch in manchem andern Betracht mußte das Bild große Wirkung tun. Ungefähr zehn Fuß über der Erde nehmen die dreizehn Figuren, sämtlich etwa anderthalbmal die Lebensgröße gebildet, den Raum von achtundzwanzig Pariser Fuß der Länge nach ein. Nur zwei derselben sieht man ganz an den entgegengesetzten Enden der Tafel, die übrigen sind Halbfiguren, und auch hier fand der Künstler in der Notwendigkeit seinen Vorteil. Jeder sittliche Ausdruck gehört nur dem obern Teil des Körpers an, und die Füße sind in solchen Fällen überall im Wege; der Künstler schuf sich hier eilf Halbfiguren, deren Schoß und Knie vom Tisch und Tischtuch bedeckt wird, unten aber die Füße im bescheidenen Dämmerlicht kaum bemerklich sein sollten.

Man versetze sich an Ort und Stelle, denke sich die sittliche äußere Ruhe, die in einem solchen mönchischen Speisesaale obwaltet, und bewundere den Künstler, der seinem Bilde kräftige Erschütterung, leidenschaftliche Bewegung einhaucht, und, indem er sein Kunstwerk möglichst an die Natur herangebracht hat, es alsobald mit der nächsten Wirklichkeit in Kontrast setzt.

Das Aufregungsmittel, wodurch der Künstler die ruhig heilige Abendtafel erschüttert, sind die Worte des Meisters: „Einer ist unter euch, der mich verrät!“ Ausgesprochen sind sie, die ganze Gesellschaft kommt darüber in Unruhe; er aber neigt sein Haupt gesenkten Blickes; die ganze Stellung, die Bewegung der Arme, der Hände, alles wiederholt mit himmlischer Ergebenheit die unglücklichen Worte, das Schweigen selbst bekräftigt: „Ja, es ist nicht anders! Einer ist unter euch, der mich verrät.“

Ehe wir aber weiter gehen, müssen wir ein großes Mittel entwickeln, wodurch Leonard dieses Bild hauptsächlich belebte: es ist die Bewegung der Hände; dies konnte aber auch nur ein Italiener finden. Bei seiner Nation ist der ganze Körper geistreich, alle Glieder nehmen teil an jedem Ausdruck des Gefühls, der Leidenschaft, ja des Gedankens. Durch verschiedene Gestaltung und Bewegung der Hände drückt er aus: Was kümmert's mich! — Komm her! — dies ist ein Schelm, — nimm dich in acht vor ihm! — Er soll nicht lange leben! — Dies ist ein Hauptpunkt. Dies merket besonders wohl, meine Zuhörer! Einer solchen Nationaleigenschaft mußte der alles Charakteristische höchst aufmerksam betrachtende Leonard sein forschendes Auge besonders zuwenden; hieran ist das gegenwärtige Bild einzig, und man kann ihm nicht genug Betrachtung widmen. Vollkommen übereinstimmend ist Gesichtsbildung und jede Bewegung, auch dabei eine dem Auge gleich faßliche Zusammen- und Gegeneinanderstellung aller Glieder auf das lobenswürdigste geleistet.

Die Gestalten überhaupt zu beiden Seiten des Herrn lassen sich drei und drei zusammen betrachten, wie sie denn auch so jedesmal in eins gedacht, in Verhältnis gestellt und doch in bezug auf ihre Nachbarn gehalten sind. Zunächst an Christi rechter Seite Johannes, Judas und Petrus.

Petrus, der entfernteste, fährt, nach seinem heftigen Charakter, als er des Herrn Wort vernommen, eilig hinter Judas her, der sich, erschrocken aufwärts sehend, vorwärts über den Tisch beugt, mit der rechten festgeschlossenen Hand den Beutel hält, mit der linken aber eine unwillkürliche krampfhafte Bewegung macht, als wollte er sagen: „Was soll das heißen? — Was soll das wer-

den?" Petrus hat indessen mit seiner linken Hand des gegen ihn geneigten Johannes rechte Schulter gefaßt, hindeutend auf Christum, und zugleich den geliebten Jünger anregend, er solle fragen, wer denn der Verräter eigentlich sei. Einen Messergriff in der Rechten setzt er dem Judas unwillkürlich zufällig in die Rippen, wodurch dessen erschrockene Vorwärtsbewegung, die sogar ein Salzfaß umschüttet, glücklich bewirkt wird. Diese Gruppe kann als die zuerst gedachte des Bildes angesehen werden, sie ist die vollkommenste.

Wenn nun auf der rechten Seite des Herrn mit mäßiger Bewegung unmittelbare Rache angedroht wird, entspringt auf seiner linken lebhaftestes Entsetzen und Abscheu vor dem Verrat. Jakobus der Ältere beugt sich vor Schrecken zurück, breitet die Arme aus, starrt, das Haupt niedergebeugt, vor sich hin, wie einer, der das Ungeheure, das er durchs Ohr vernimmt, schon mit Augen zu sehen glaubt. Thomas erscheint hinter seiner Schulter hervor, und sich dem Heiland nähernd, hebt er den Zeigefinger der rechten Hand gegen die Stirne. Philippus, der dritte zu dieser Gruppe gehörige, rundet sie aufs lieblichste; er ist aufgestanden, beugt sich gegen den Meister, legt die Hände auf die Brust, mit größter Klarheit aussprechend: „Herr, ich bin's nicht! Du weißt es! Du kennst mein reines Herz. Ich bin's nicht!"

Und nunmehr geben uns die benachbarten drei letzteren dieser Seite neuen Stoff zur Betrachtung. Sie unterhalten sich untereinander über das schrecklich Vernommene. Matthäus wendet mit eifriger Bewegung das Gesicht links zu seinen beiden Genossen, die Hände hingegen streckt er mit Schnelligkeit gegen den Meister, und verbindet so durch das unschätzbarste Kunstmittel seine Gruppe mit der vorhergehenden. Thaddäus zeigt die heftigste Überraschung, Zweifel und Argwohn; er hat die linke Hand offen auf den Tisch gelegt, und die rechte dergestalt erhoben, als stehe er im Begriff, mit dem Rücken derselben in die linke einzuschlagen; eine Bewegung, die man wohl noch von Naturmenschen sieht, wenn sie bei unerwartetem Vorfall ausdrücken wollen: „Hab' ich's nicht gesagt! Habe ich's nicht immer vermutet!" — Simon sitzt höchst würdig am Ende des Tisches, wir sehen daher dessen ganze Figur; er, der älteste von allen, ist

reich mit Falten bekleidet, Gesicht und Bewegung zeigen, er sei betroffen und nachdenkend, nicht erschüttert, kaum bewegt.

Wenden wir nun die Augen sogleich auf das entgegengesetzte Tischende, so sehen wir Bartholomäus, der auf dem rechten Fuß, den linken übergeschlagen, steht, mit beiden ruhig auf den Tisch gestemmten Händen seinen übergebogenen Körper unterstützend. Er horcht, wahrscheinlich zu vernehmen, was Johannes vom Herrn ausfragen wird; denn überhaupt scheint die Anregung des Lieblingsjüngers von dieser ganzen Seite auszugehen. Jakobus der Jüngere, neben und hinter Bartholomäus, legt die linke Hand auf Petrus' Schulter, so wie Petrus auf die Schulter Johannis', aber Jakobus mild, nur Aufklärung verlangend, wo Petrus schon Rache droht.

Und also wie Petrus hinter Judas, so greift Jakob der Jüngere hinter Andreas her, welcher als eine der bedeutendsten Figuren mit halb aufgehobenen Armen die flachen Hände vorwärts zeigt, als entschiedenen Ausdruck des Entsetzens, der in diesem Bilde nur einmal vorkommt, da er in andern weniger geistreich und gründlich gedachten Werken sich leider nur zu oft wiederholt.

Technisches Verfahren.

Indem uns nun noch manches über Gestalten und Gesichtsbildung, Bewegung, Bekleidung zu sagen übrigbleibt, wenden wir uns zu einem andern Teil des Vortrags, von welchem wir nur Betrübnis erwarten können: es sind nämlich die mechanischen, chemisch-physischen und technischen Kunstmittel, welche der Künstler anwendete, das herrliche Werk zu verfertigen. Durch die neuesten Untersuchungen wird es nur allzu klar, daß es auf die Mauer mit Ölfarbe[1] gemalt gewesen; dieses Verfahren, schon längst mit Vorteil ausgeübt, mußte einem Künstler wie Leonard höchst willkommen sein, der, mit dem glücklichsten Blick die Natur anzuschauen geboren, sie zu durchschauen trachtete, um ihr Inneres im Äußern vorzustellen.

Wie groß diese Unternehmung, ja wie sie anmaßend sei, fällt bald in die Augen, wenn wir bedenken, daß die Natur von innen

[1] Also nicht in Freskotechnik.

heraus arbeitet, und sich selbst erst unendliche Mittel vorbereiten muß, ehe sie nach tausendfältigen Versuchen die Organe aus- und aneinander zu entwickeln fähig wird, um eine Gestalt wie die menschliche hervorzubringen, welche zwar die höchsten innerlichen Vollkommenheiten äußerlich offenbart, das Rätsel aber, wohinter die Natur sich verbirgt, mehr zu verwickeln als zu lösen scheint.

Das Innere nun im Äußern gewissenhaft darzustellen, war nur der größten Meister höchster und einziger Wunsch; sie trachteten nicht nur den Begriff des Gegenstandes treffend wahr nachzubilden, sondern die Abbildung sollte sich an Stelle der Natur selbst setzen, ja, in Absicht auf Erscheinung, sie überbieten. Hier war nun vor allem die höchste Ausführlichkeit nötig, und wie sollte diese anders als nach und nach zu leisten sein. Ferner war unerläßlich, daß man irgend einen Neuezug anbringen und auffetzen könne; diese Vorteile und noch so viele andere bietet die Ölmalerei.

Und so hat man denn nach genauer Untersuchung gefunden, daß Leonard ein Gemisch von Mastix, Pech und andern Anteilen mit warmen Eisen auf den Mauertünch gezogen. Ferner, um sowohl einen völligen glatten Grund als auch eine größere Sicherheit gegen äußere Einwirkung zu erhalten, gab er dem Ganzen einen zarten Überzug von Bleiweiß, auch gelben und feinen Tonerden. Aber ebendiese Sorgfalt scheint dem Werke geschadet zu haben; denn wenn auch dieser letzte zarte Öltünch im Anfange, als die darauf getragenen Farben des Bildes genugsame Nahrung hatten, seinen Teil davon aufnahm und sich eine Weile gut hielt, so verlor er doch, als das Öl mit der Zeit austrocknete, gleichfalls seine Kraft und fing an zu reißen, da denn die Feuchtigkeit der Mauer durchdrang und zuerst den Moder erzeugte, durch welchen das Bild nach und nach unscheinbar ward.

Ort und Platz.

Was aber noch mehr traurige Betrachtungen erregt, ist leider, daß man, als das Bild gemalt wurde, dessen Untergang aus der Beschaffenheit des Gebäudes und der Lage desselben weissagen konnte. Herzog Ludwig, aus Absicht oder Grille,

nötigte die Mönche, ihr verfallendes Kloster an diesem widerwärtigen Orte zu erneuern, daher es denn schlecht und wie zur Frone gebaut ward. Man sieht in den alten Umgängen elende, liederlich gearbeitete Säulen, große Bogen mit kleinen abwechselnd, ungleiche angegriffene Ziegeln, Materialien von alten abgetragenen Gebäuden. Wenn man nun so an äußerlichen, dem Blick des Beobachters ausgesetzten Stellen verfuhr, so läßt sich fürchten, daß die inneren Mauern, welche übertüncht werden sollten, noch schlechter behandelt worden. Hier mochte man verwitternde Backsteine und andere von schädlichen Salzen durchdrungene Mineralien verwenden, welche die Feuchtigkeit des Lokals einsogen und verderblich wieder aushauchten. Ferner stand die unglückliche Mauer, welcher ein so großer Schatz anvertraut war, gegen Norden und überdies in der Nähe der Küche, der Speisekammer, der Anrichten, und wie traurig! daß ein so vorsichtiger Künstler, der seine Farben nicht genugsam wählen und verfeinern, seine Firnisse nicht genug klären konnte, durch Umstände genötigt war, gerade Platz und Ort, wo das Bild stehen sollte, den Hauptpunkt, worauf alles ankommt, zu übersehen oder nicht genug zu beherzigen.

Wäre aber trotz allem diesem das ganze Kloster auf einer Höhe gestanden, so würde das Übel nicht auf einen solchen Grad erwachsen sein. Es liegt aber so tief, das Refektorium tiefer als das übrige, so daß im Jahre 1800 bei anhaltendem Regen das Wasser darin über drei Palmen[1] stand, welches uns zu folgern berechtigt, daß das entsetzliche Gewässer, welches 1500 niederging und überschwoll, sich auf gleiche Weise hierher erstreckt habe. Denke man sich auch, daß die damaligen Geistlichen das möglichste zur Austrocknung getan, so blieb leider noch genug eingesogene Feuchtigkeit zurück, und dies ereignete sich sogar schon zu der Zeit, als Leonard noch malte.

Etwa zehn Jahre nach beendigtem Bilde überfiel eine schreckliche Pest die gute Stadt, und wie kann man bedrängten Geistlichen zumuten, daß sie, von aller Welt verlassen, in Todesgefahr schwebend, für das Gemälde ihres Speisezimmers Sorge tragen sollten?

[1] Spannen.

Kriegsunruhen und unzählig anderes Unglück, welches die Lombardei in der ersten Hälfte des 16ten Jahrhunderts betraf, verursachten gleichfalls die gänzliche Vernachlässigung solcher Werke, da denn das unsere, bei den schon angeführten inneren Mängeln, besonders der Mauer, des Tünchgrundes, vielleicht der Malweise selbst, dem Verderben schon überliefert war. In der Hälfte des 16ten Jahrhunderts sagt ein Reisender, das Bild sei halb verdorben; ein anderer sieht darin nur einen blinden Flecken; man beklagt das Bild als schon verloren, versichert, man sehe es kaum und schlecht; einer nennt es völlig unbrauchbar, und so sprechen alle spätern Schriftsteller dieser Zeit.

Aber das Bild war doch immer noch da, und wenn auch gegen seine erste Zeit nur ein Schatten, es war noch vorhanden. Jetzt aber nach und nach tritt die Furcht ein, es völlig zu verlieren; die Sprünge vermehren sich, sie laufen zusammen, und die große kostbare Fläche, in unzählige kleine Kruften zersprengt, droht Stück vor Stück herabzufallen. Von diesem Zustande gerührt, läßt Kardinal Friedrich Borromeo 1612 eine Kopie fördern, deren wir nur vorläufig dankbar gedenken.

Zunehmendes Verderbnis.

Allein nicht nur der Zeitverlauf in Verbindung mit gedachten Umständen, nein, die Besitzer selbst, die seine Hüter und Bewahrer hätten sein sollen, veranlaßten sein größes Verderben und bedeckten dadurch ihr Andenken mit ewiger Schande. Die Türe schien ihnen zu niedrig, durch die sie ins Refektorium gehen sollten, sie war symmetrisch mit einer andern im Sockel angebracht, worauf das Bild fußte. Sie verlangten einen majestätischen Eingang in dieses ihnen so teure Gemach.

Eine Türe, weit größer als nötig, ward in die Mitte gebrochen, und ohne Pietät, weder gegen den Maler noch gegen die abgebildeten Verklärten, zerstörten sie die Füße einiger Apostel, ja Christi selbst. Und hier fängt der Ruin des Bildes eigentlich an! Denn da, um einen Bogen zu wölben, eine weit größere Lücke als die Türe in die Mauer gebrochen werden mußte, so ging nicht allein mehr von der Fläche des Bildes verloren, sondern die Hammer- und Hackenschläge erschütterten das Gemälde

in seinem eigenen Felde, an vielen Orten ging die Kruste los, deren Stücke man wieder mit Nägeln befestigte.

Späterhin war das Bild durch eine neue Geschmacklosigkeit verfinstert, indem man ein landesherrliches Wappenschild unter der Decke befestigte, welches, Christi Scheitel fast berührend, wie die Türe von unten, so nun auch von oben des Herrn Gegenwart beengte und entwürdigte. Von dieser Zeit an besprach man die Wiederherstellung immer aufs neue, unternommen wurde sie später; denn welcher echte Künstler mochte die Gefahr einer solchen Verantwortung auf sich nehmen? Unglücklicherweise endlich im Jahr 1726 meldet sich Bellotti[1], arm an Kunst und zugleich, wie gewöhnlich, mit Anmaßungen überflüssig begabt; dieser, marktschreierisch, rühmte sich eines besondern Geheimnisses, womit er das verblichene Bild ins Leben zu rufen sich unterfange. Mit einer kleinen Probe betört er die kenntnislosen Mönche, seiner Willkür wird solch ein Schatz verdungen, den er sogleich mit Bretterverschlägen verheimlicht, und nun, dahinter verborgen, mit kunstschänderischer Hand das Werk von oben bis unten übermalt. Die Mönchlein bewunderten das Geheimnis, das er ihnen, um sie völlig zu betören, in einem gemeinen Firnis mitteilte, damit sollten sie, wie er sie versicherte, sich künftig aus allen Verlegenheiten erretten.

Ob sie bei einer neuen, bald eintretenden Übernebelung des Bildes von diesem köstlichen Mittel Gebrauch gemacht, ist nicht bekannt, aber gewiß ward es noch einigemal teilweise aufgefrischt, und zwar mit Wasserfarbe, wie sich noch an einigen Stellen bemerken läßt.

Indessen verdarb das Bild immer und weiter, und aufs neue ward die Frage, inwiefern es noch zu erhalten sei, nicht ohne manchen Streit unter Künstlern und Anordnenden besprochen. De Giorgi, ein bescheidener Mann von mäßigem Talent, aber einsichtig und eifrig, Kenner der wahren Kunst, lehnte beharrlich ab, seine Hand dahin zu führen, wo Leonard die seinige gehalten habe.

Endlich 1770, auf wohlmeinenden, aber Einsicht ermangeln-

[1] Michelangelo Bellotti, nicht zu verwechseln mit manchen tüchtigeren Malern ähnlich klingenden Namens, z. B. Bernardino Bellotto, dem sogenannten Canaletto.

den Befehl, durch Nachgiebigkeit eines hofmännischen Priors, ward einem gewissen Mazza[1] das Geschäft übertragen; dieser pfuschte meisterhaft; die wenigen alten Originalstellen, obschon durch fremde Hand zweimal getrübt, waren seinem freien Pinsel ein Anstoß; er beschabte sie mit Eisen und bereitete sich glatte Stellen, die Züge seiner frechen Kunst hinzufudeln, ja mehrere Köpfe wurden auf gleiche Weise behandelt.

Dawider nun regten sich Männer und Kunstfreunde in Mailand, öffentlich tadelte man Gönner und Klienten. Lebhafte, wunderliche Geister schürten zu, und die Gärung ward allgemein. Mazza, der zu der Rechten des Heilands zu malen angefangen hatte, hielt sich dergestalt an die Arbeit, daß er auch zur Linken gelangte, und nur unberührt blieben die Köpfe des Matthäus, Thaddäus und Simon. Auch an diesen gedachte er Bellottis Arbeit zuzudecken und mit ihm um den Namen eines Herostrats zu wetteifern. Dagegen aber wollte das Geschick, daß, nachdem der abhängige Prior einen auswärtigen Ruf angenommen, sein Nachfolger, ein Kunstfreund, nicht zauderte, den Mazza sogleich zu entfernen, durch welchen Schritt genannte drei Köpfe insofern gerettet worden, daß man das Verfahren des Bellotti darnach beurteilen kann. Und zwar gab dieser Umstand wahrscheinlich zu der Sage Gelegenheit, es seien noch drei Köpfe des echten Originals übriggeblieben.

Seit jener Zeit ist nach mancher Beratschlagung nichts geschehen, und was hätte man denn an einem dreihundertjährigen Leichnam noch einbalsamieren sollen. Siebenzehnhundertundsechsundneunzig überstieg das französische Heer siegreich die Alpen, der General Bonaparte führte sie an. Jung, ruhmbegierig und Gerühmtes aufsuchend, ward er vom Namen Leonards an den Ort gezogen, der uns nun so lange festhält.

Er verordnete gleich, daß hier keine Kriegswohnung sein noch anderer Schaden geschehen solle, unterschrieb die Ordre auf dem Knie, ehe er zu Pferde stieg. Kurz darauf mißachtete diese Befehle ein anderer General, ließ die Türe einschlagen und verwandelte den Saal in Stallung.

[1] Über Mazza ist nicht Näheres bekannt.

Der Aufputz des Mazza hatte schon seine Lebhaftigkeit verloren, und der Pferdeprudel, der nunmehr, schlimmer als der Speisedampf von mönchischer Anrichte, anhaltend die Wände beschlug, erzeugte neuen Moder über dem Bilde, ja die Feuchtigkeit sammelte sich so stark, daß sie streifenweise herunterlief und ihren Weg mit weißer Spur bezeichnete. Nachher ist dieser Saal bald zum Heumagazin, bald zu andern, immer militärischen Bedürfnissen mißbraucht worden.

Endlich gelang es der Administration, den Ort zu schließen, ja zu vermauern, so daß eine ganze Zeitlang diejenigen, die das Abendmahl sehen wollten, auf einer Sprossenleiter von der außerhalb zugänglichen Kanzel herabsteigen mußten, von wo sonst der Vorleser die Speisenden erbaute.

Im Jahr 1800 trat die große Überschwemmung ein, verbreitete sich, versumpfte den Saal und vermehrte höchlich die Feuchtigkeit; hierauf ward 1801 auf Bossis Veranlassung, der sich hiezu als Sekretär der Akademie berechtigt fand, eine Türe eingesetzt, und der Verwaltungsrat versprach fernere Sorgfalt. Endlich verordnete 1807 der Vizekönig von Italien[1], dieser Ort solle wiederhergestellt und zu Ehren gebracht werden. Man setzte Fenster ein und einen Teil des Bodens, errichtete Gerüste, um zu untersuchen, ob sich noch etwas tun lasse. Man verlegte die Türe an die Seite, und seit der Zeit findet man keine merkliche Veränderung, obgleich das Bild dem genauern Beobachter nach Beschaffenheit der Atmosphäre mehr oder weniger getrübt erscheint. Möge, da das Werk selbst so gut als verloren ist, seine Spur zum traurigen, aber frommen Andenken künftigen Zeiten aufbewahrt bleiben!

Kopien überhaupt.

Ehe wir nun an die Nachbildungen unseres Gemäldes, deren man fast dreißig zählt, gelangen, müssen wir von Kopien überhaupt einige Erwähnung tun. Sie kamen nicht in Gebrauch, als bis jedermann gestand, die Kunst habe ihren höchsten Gipfel erreicht, da denn geringere Talente, die Werke der größten Meister

[1] Napoleons I. Stiefsohn Eugen Beauharnais.

schauend, an eigner Kraft, nach der Natur oder aus der Idee ähnliches hervorzubringen verzweifelten, womit denn die Kunst, welche sich nun als Handwerk abschloß, anfing, ihre eigenen Geschöpfe zu wiederholen. Diese Unfähigkeit der meisten Künstler blieb den Liebhabern nicht verborgen, die, weil sie sich nicht immer an die ersten Meister wenden konnten, geringere Talente aufriefen und bezahlten, da sie denn, um nicht etwas ganz Ungeschicktes zu erhalten, lieber Nachahmungen von anerkannten Werken bestellten, um doch einigermaßen gut bedient zu sein.

Nun begünstigten das neue Verfahren sowohl Eigentümer als Künstler durch Kargheit und Übereilung, und die Kunst erniedrigte sich vorsätzlich, aus Grundsatz zu kopieren.

Im funfzehnten Jahrhundert und im vorhergehenden hatten die Künstler von sich selbst und von der Kunst einen hohen Begriff und bequemten sich nicht leicht, Erfindungen anderer zu wiederholen; deswegen sieht man aus jener Zeit keine eigentlichen Kopien, ein Umstand, den ein Freund der Kunstgeschichte wohl beachten wird. Geringere Künste bedienten sich wohl zu kleineren Arbeiten höherer Vorbilder, wie bei Niello[1] und andern Schmelzarbeiten geschah, und wenn ja aus religiösen oder sonstigen Beweggründen eine Wiederholung verlangt wurde, so begnügte man sich mit ungenauer Nachahmung, welche nur ungefähr Bewegung und Handlung des Originals ausdrückte, ohne daß man auf Form und Farbe scharf gesehen hätte, deshalb findet man in den reichsten Galerien keine Kopie vor dem sechzehnten Jahrhundert.

Nun kam aber die Zeit, wo durch wenige außerordentliche Männer (unter welche unser Leonardo ohne Widerrede gezählt und als der früheste betrachtet wird) die Kunst in jedem ihrer Teile zur Vollkommenheit gelangte; man lernte besser sehen und urteilen, und nun war das Verlangen um Nachbildungen trefflicher Werke nicht schwer zu befriedigen, besonders in solchen Schulen, wohin sich viele Schüler drängten und die Werke des Meisters sehr gesucht waren. Und doch beschränkte sich zu jener Zeit dies Verlangen auf kleinere Werke, die man mit dem Ori-

[1] Niello, schwarzer Schmelz auf goldenem oder silbernem Grunde.

ginal leicht zusammenhalten und beurteilen kann. Bei großen Arbeiten verhielt es sich ganz anders damals wie nachher, weil das Original sich mit den Kopien nicht vergleichen läßt, auch solche Bestellungen selten sind. Also begnügte sich nun die Kunst sowie der Liebhaber mit Nachahmungen im kleinen, wo man dem Kopierenden viel Freiheit ließ, und die Folgen dieser Willkür zeigten sich übermäßig in den wenigen Fällen, wo man Abbildungen im großen verlangte, welche fast immer Kopien von Kopien waren, und zwar gefertigt nach Kopien im kleinern Maßstab, fern von dem Original ausgeführt, oft sogar nach bloßen Zeichnungen, ja vielleicht aus dem Gedächtnis. Nun mehrten sich die Dutzendmaler und arbeiteten um die geringsten Preise, man prunkte mit der Malerei, der Geschmack verfiel, Kopien mehrten sich und verfinsterten die Wände der Vorzimmer und Treppen, hungrige Anfänger lebten von geringem Solde, indem sie die wichtigsten Werke in jedem Maßstab wiederholten, ja viele Maler brachten ganz ihr Leben bloß mit Kopieren zu; aber auch da sah man in jeder Kopie einige Abweichung, sei's Einfall des Bestellers, Grille des Malers und vielleicht Anmaßung, man wolle Original sein.

Hierzu trat noch die Forderung gewirkter Tapeten, wo die Malerei nicht würdig als durch Gold bereichert scheinen wollte und man die herrlichsten Bilder, weil sie ernst und einfach waren, für mager und armselig hielt, deswegen der Kopiste Baulichkeiten und Landschaften im Grunde anbrachte, Zieraten an den Kleidern, goldene Strahlen oder Kronen um die Häupter, ferner wunderlich gestaltete Kinder, Tiere, Chimären, Groteskken und andere Torheiten. Oft auch kam wohl der Fall vor, daß ein Künstler, der sich eigene Erfindung zutraute, nach dem Willen eines Bestellers, der seine Fähigkeiten nicht zu schätzen wußte, ein fremdes Werk zu kopieren, den Auftrag erhielt, und indem er es mit Widerwillen tat, doch auch hie und da als Original erscheinen wollte, und nun veränderte oder hinzufügte, wie es Kenntnis, vielleicht auch Eitelkeit eingab. Dergleichen geschah auch wohl, wie es Zeit und Ort verlangten. Man bediente sich mancher Figuren zu ganz anderm Zweck, als sie der erste Urheber bestimmt hatte. Weltliche Gegenstände wurden durch einige

Zutaten in geistliche verwandelt, heidnische Götter und Helden mußten sich bequemen, Märtyrer und Evangelisten zu sein. Oft auch hatte der Künstler zu eigener Belehrung und Übung irgendeine Figur aus einem berühmten Werk kopiert und setzte nun etwas von seiner Erfindung hinzu, um ein verkäufliches Bild daraus zu machen. Zuletzt darf man auch wohl der Entdeckung und dem Mißbrauch der Kupferstiche einen Teil des Kunstverderbens zuschreiben, welche den Dutzendmalern fremde Erfindungen häufig zubrachten, so daß niemand mehr studierte, und die Malerei zuletzt so weit verfiel, daß sie mit mechanischen Arbeiten vermischt ward. Waren doch die Kupferstiche selbst schon von den Originalen verschieden, und wer sie kopierte, vervielfachte die Veränderung nach eigener und fremder Überzeugung oder Grille. Ebenso ging es mit den Zeichnungen; die Künstler entwarfen sich die merkwürdigsten Gegenstände in Rom und Florenz, um sie, nach Hause gelangt, willkürlich zu wiederholen.

Kopien des Abendmahls.

Hiernach läßt sich nun gar wohl urteilen, was mehr oder weniger von den Kopien des Abendmahls zu erwarten sei, obgleich die frühesten gleichzeitig gefertigt wurden; denn das Werk machte großes Aufsehen, und andere Klöster verlangten eben dergleichen.

Unter den vielen von dem Verfasser aufgeführten Kopien beschäftigen uns hier nur drei, indem die zu Weimar befindlichen Durchzeichnungen von ihnen abgenommen sind; doch liegt diesen eine vierte zum Grund, von welcher wir also zuerst sprechen müssen.

Markus von Oggiono, ein Schüler Leonard da Vincis, ohne weitumgreifendes Talent, erwarb sich doch das Verdienst seiner Schule, vorzüglich in den Köpfen, ob er sich schon auch hier nicht immer gleichbleibt. Er arbeitete ungefähr 1510 eine Kopie im kleinen, um sie nachher im großen zu benutzen. Sie war herkömmlicherweise nicht ganz genau, er legte sie aber zum Grunde einer größern Kopie, die sich an der Wand des nun aufgehobenen Klosters zu Castellazzo befindet, gleichfalls im Speisesaal der ehemaligen Mönche. Alles daran ist sorgfältig gearbeitet, doch

herrscht in den Beiwerken die gewöhnliche Willkür. Und obgleich Bossi nicht viel Gutes davon sagen mochte, so leugnet er doch nicht, daß es ein bedeutendes Monument, auch der Charakter mehrerer Köpfe, wo der Ausdruck nicht übertrieben worden, zu loben sei. Bossi hat sie durchgezeichnet, und wir werden bei Vergleichung der drei Kopien aus eigenem Anschauen darüber urteilen können.

Eine zweite Kopie, deren durchgezeichnete Köpfe wir ebenfalls vor uns haben, findet sich in Fresko auf der Wand zu Ponte Capriasca; sie wird in das Jahr 1565 gesetzt und dem Peter Lovino[1] zugeschrieben. Ihre Verdienste lernen wir in der Folge kennen; sie hat das Eigne, daß die Namen der Figuren hinzugeschrieben worden, welche Vorsicht uns zu einer sichern Charakteristik der verschiedenen Physiognomien verhilft.

Das allmähliche Verderbnis des Originals haben wir leider umständlich genug aufgeführt, und es stand schon sehr schlimm um dasselbe, als 1612 Kardinal Friedrich Borromeo, ein eifriger Kunstfreund, den völligen Verlust des Werkes zu verhüten trachtete und einem Mailänder Andrea Bianchi, zugenannt Vespino, den Auftrag gab, eine Kopie in wirklicher Größe zu fertigen. Dieser Künstler versuchte sich anfangs nur an einigen Köpfen; diese gelangen, er ging weiter und kopierte die sämtlichen Figuren, aber einzeln, die er denn zuletzt mit möglichster Sorgfalt zusammenfügte; das Bild findet sich noch gegenwärtig in der Ambrosianischen Bibliothek zu Mailand und liegt der neusten von Bossi verfertigten Kopie hauptsächlich zum Grund, diese aber ward auf folgende Veranlassung gefertigt.

Neuste Kopie.

Das Königreich Italien war ausgesprochen, und Prinz Eugen wollte den Anfang seiner Regentschaft, nach dem Beispiel Ludwig Sforzas, durch Begünstigung der Künste verherrlichen; Ludwig hatte die Darstellung des Abendmahls dem Leonard aufgetragen, Eugen beschloß, das durch dreihundert Jahre durch verdorbene Bild soviel als möglich in einem neuen Gemälde wieder her-

[1] Von Lovino, der als Sohn des Bernardino Luini, des besten Schülers von Lionardo, genannt wird, ist nichts Näheres bekannt.

zustellen, dieses aber sollte, damit es unvergänglich bliebe, in Mosaik gesetzt werden, wozu die Vorbereitung in einer schon vorhandenen großen Anstalt gegeben war.

Bossi erhält sogleich den Auftrag und beginnt anfangs Mai 1807. Er findet rätlich, einen Karton in gleicher Größe zu fertigen, nimmt seine Jugendstudien wieder auf und wendet sich ganz zu Leonard, beachtet dessen Kunstnachlaß und Schriften, besonders letztere, weil er überzeugt ist, ein Mann, der so vortreffliche Werke hervorgebracht, müsse nach den entschiedensten und vorteilhaftesten Grundsätzen gehandelt haben. Er hatte die Köpfe der Kopie von Ponte Capriasca und einige andre Teile derselben nachgezeichnet, ferner die Köpfe und Hände der Kopie von Castellazzo und der von Bianchi. Nun zeichnet er alles nach, was von Vinci selbst, ja sogar was von einigen Zeitgenossen herstammt. Ferner sieht er sich nach allen vorhandenen Kopien um, deren er siebenundzwanzig näher oder ferner kennen lernt; Zeichnungen, Manuskripte von Vinci werden ihm von allen Seiten freundlichst mitgeteilt.

Bei der Ausführung seines Kartons hält er sich zunächst an die Kopie der Ambrosiana, sie allein ist so groß wie das Original; Bianchi hatte durch Fadennetze und durchscheinend Papier eine genauste Nachbildung zu geben gesucht und unablässig unmittelbar in Gegenwart des Originals gearbeitet, welches, obgleich schon sehr beschädigt, doch noch nicht übermalt war.

Ende Oktobers 1807 ist der Karton fertig, Leinewand an einem Stück gleichmäßig gegründet, alsobald auch das Ganze aufgezeichnet. Sogleich, um einigermaßen seine Tinten zu regulieren, malte Bossi das Wenige von Himmel und Landschaft, das wegen der Höhe und Reinheit der Farben im Original noch frisch und glänzend geblieben. Er untermalt hierauf die Köpfe Christi und der drei Apostel zu dessen Linken; und was die Gewänder betrifft, malte er diejenigen zuerst, über deren Farben er schneller gewiß geworden, um fortan nach den Grundsätzen des Meisters und eigenem Geschmack die übrigen auszuwählen. So deckte er die ganze Leinewand, von sorgfältigem Nachdenken geleitet, und hielt seine Farben gleich hoch und kräftig.

Leider überfiel ihn an diesem feuchten und verödeten Ort eine

Krankheit, die ihn seine Bemühungen einzustellen nötigte; allein er benutzte diesen Zwischenraum, Zeichnungen, Kupferstiche, schriftliche Aufsätze zu ordnen, teils auf das Abendmahl, teils auf andere Werke des Meisters bezüglich; zugleich begünstigte ihn das Glück, das ihm eine Sammlung Handzeichnungen zuführte, welche, sich vom Kardinal Cäsar Monti herschreibend, unter andern Kostbarkeiten auch treffliche Sachen von Leonardo selbst enthält. Er studierte sogar die mit Leonardo gleichzeitigen Schriftsteller, um ihre Meinungen und Wünsche zu benutzen, und blickte auf das, was ihn fördern konnte, nach allen Seiten umher. So benutzte er seinen krankhaften Zustand und gelangte endlich wieder zu Kräften, um aufs neue ans Werk zu gehen.

Kein Künstler und Kunstfreund läßt die Rechenschaft ungelesen, wie er im einzelnen verfahren, wie er die Charaktere der Gesichter, deren Ausdruck, ja die Bewegung der Hände durchgedacht, wie er sie hergestellt. Ebenso bedenkt er das Tischgeräte, das Zimmer, den Grund, und zeigt, daß er über keinen Teil sich ohne die triftigsten Gründe entschieden. Welche Mühe gibt er sich nicht, um unter dem Tisch die Füße gesetzmäßig herzustellen, da diese Region in dem Original längst zerstört, in den Kopien nachlässig behandelt war.

Bis hierher haben wir von dem Werke des Ritter Bossi im allgemeinen Nachricht, im einzelnen Übersetzung und Auszug gegeben; seine Darstellung nahmen wir dankbar auf, teilten seine Überzeugung, ließen seine Meinung gelten, und wenn wir etwas einschalteten, so war es gleichstimmig mit seinem Vortrag; nun aber, da von Grundsätzen die Rede ist, denen er bei Bearbeitung seiner Kopie gefolgt, von dem Wege, den er genommen, sind wir veranlaßt, einigermaßen von ihm abzuweichen. Auch finden wir, daß er manche Anfechtung erlitten, daß Gegner ihn streng behandelt, Freunde sogar ihm abgestimmt, wodurch wir wenigstens in Zweifel gesetzt werden, ob wir denn alles billigen sollen, was er getan. Da er jedoch, schon von uns abgeschieden, sich nicht mehr verteidigen, nicht mehr seine Gründe verfechten mag, so ist es unsere Pflicht, ihn, wenn auch nicht zu rechtfertigen, doch möglichst zu entschuldigen, indem wir das, was ihm zur Last ge-

legt wird, den Umständen, unter welchen er gearbeitet, aufbürden und darzutun suchen, daß ihm Urteil und Handlung mehr aufgenötigt worden, als daß sie sich aus ihm selbst entwickelt hätten.

Kunstunternehmungen dieser Art, welche in die Augen fallen, Aufsehen, ja Staunen erregen sollen, werden gewöhnlich ins Kolossale geführt. So überschritt schon bei Darstellung des Abendmahls Leonard die menschliche Größe um eine völlige Hälfte; die Figuren waren auf neun Fuß berechnet, und obgleich zwölf Personen sitzen oder sich doch hinter dem Tisch befinden, daher als Halbfiguren anzusehen sind, auch nur eine und zwar gebückt steht, so muß doch das Bild selbst in ansehnlicher Ferne von ungeheurer Wirkung gewesen sein. Diese wollte man, wenn auch nicht im besondern charakteristisch zart, doch im allgemeinen kräftig wirksam wieder hervorbringen.

Für die Menge war ein Ungeheures angekündigt; ein Bild von achtundzwanzig Pariser Fuß Länge und vielleicht achtzehn Fuß hoch sollte aus tausend und aber tausend Glasstiften zusammengesetzt werden, nachdem vorher ein geistreicher Künstler sorgfältig das Ganze nachgebildet, durchdacht und, alle sinnlichen und geistigen Kunstmittel zu Hülfe rufend, das Verlorne möglichst wieder hergestellt hätte. — Und warum sollte man an der Ausführung dieses Unternehmens in dem Moment einer bedeutenden Staatsveränderung zweifeln? Warum sollte der Künstler nicht hingerissen werden, gerade in dieser Epoche etwas zu leisten, was im gewöhnlichen Lebensverlauf ganz und gar untulich scheinen möchte!

Sobald aber festgesetzt war, das Bild solle in der Größe des Originals ausgeführt werden, und Bossi die Arbeit übernahm, so finden wir ihn schon genugsam entschuldigt, daß er sich an die Kopie des Vespino gehalten. Die alte Kopie zu Castellazzo, welcher man mit Recht große Vorzüge zuschreibt, ist um einen guten Teil kleiner als das Original; wollte er diese ausschließlich benutzen, so mußte er Figuren und Köpfe vergrößern; welche undenkbare Arbeit aber besonders das letzte sei, ist keinem Kunstkenner verborgen.

Es wird längst anerkannt, daß nur den größten Meistern gelingen könne, kolossale Menschengesichter in Malerei darzustellen. Die menschliche Gestalt, vorzüglich das Antlitz, ist nach Naturgesetzen in einen gewissen Raum eingeschränkt, innerhalb welchem es nur regelmäßig, charakteristisch, schön, geistreich erscheinen kann. Man mache den Versuch, sich in einem Hohlspiegel zu beschauen, und ihr werdet erschrecken vor der seelenlosen rohen Unform, die euch medusenhaft entgegegentritt. Etwas Ähnliches widerfährt dem Künstler, unter dessen Händen sich ein ungeheures Angesicht bilden soll. Das Lebendige eines Gemäldes entspringt aus der Ausführlichkeit, das Ausführliche jedoch wird durchs Einzelne dargestellt, und wo will man Einzelnes finden, wenn die Teile zum Allgemeinen erweitert sind?

Welchen hohen Grad der Ausführung übrigens Leonard seinen Köpfen gegeben habe, ist unserm Anschauen entzogen. In den Köpfen des Vespino, die vor uns liegen, obgleich aller Ehren, alles Dankes wert, ist eine gewisse Leerheit fühlbar, die den beabsichtigten Charakter aufschwellend verflößt; zugleich aber sind sie ihrer Größe wegen imposant, resolut genug gemacht und müssen auf die Ferne tüchtig wirken. Bossi fand sie vor sich, die Arbeit der Vergrößerung, die er nach kleinen Kopien mit eigener Gefahr hätte unternehmen müssen, war getan, warum sollte er sich nicht dabei beruhigen? Er hatte als ein Mann von lebhaftem Charakter sich für das, was ihm oblag, entschieden, was zur Seite stand oder gar sich entgegengesetzte, völlig abgewiesen, daher seine Ungerechtigkeit gegen die Kopie von Castellazzo und ein festes Zutrauen auf Grundsätze, die er sich aus den Werken und Schriften des Meisters gebildet hatte; hierüber geriet er mit Graf Verri in öffentlichen Widerstreit, mit seinen besten Freunden wo nicht in Uneinigkeit, doch in Zwiespalt.

Blick auf Leonard.

Ehe wir aber weiter gehen, haben wir von Leonards Persönlichkeit und Talenten einiges nachzuholen. Die mannigfaltigen Gaben, womit ihn die Natur ausgestattet, konzentrierten sich vorzüglich im Auge, deshalb er denn, obgleich zu allem fähig, als Maler am entschiedensten groß erschien. Regelmäßig, schön

gebildet stand er als ein Mustermensch der Menschheit gegenüber, und wie des Auges Fassungskraft und Klarheit dem Verstande eigentlichst angehört, so war Klarheit und Verständigkeit unserm Künstler vollkommen zu eigen; nicht verließ er sich auf den innern Antrieb seines angebornen unschätzbaren Talentes, kein willkürlicher zufälliger Strich sollte gelten, alles mußte bedacht und überdacht werden. Von der reinen erforschten Proportion an bis zu den seltsamsten, aus widersprechenden Gebilden zusammengehäuften Ungeheuern sollte alles zugleich natürlich und rationell sein.

Dieser scharfen, verständigen Weltanschauung verdanken wir auch die große Ausführlichkeit, womit er verwickelter Erdenbegegnisse heftigste Bewegung mit Worten vorzuführen weiß, eben als wenn es Gemälde werden könnten. Man lese die Beschreibung der Schlacht, des Ungewitters, und man wird nicht leicht genauere Darstellungen gefunden haben, die zwar nicht gemalt werden können, aber dem Maler andeuten, was man von ihm fordern dürfte.

Und so sehen wir aus seinem schriftlichen Nachlaß, wie das zarte, ruhige Gemüt unseres Leonard geneigt war, die mannigfaltigsten und bewegtesten Erscheinungen in sich aufzunehmen. Seine Lehre dringt zuerst auf allgemeine Wohlgestalt, sodann aber auch zugleich auf sorgfältiges Beachten aller Abweichungen bis ins Häßlichste; die sichtbare Umwandelung des Kindes bis zum Greis auf allen Stufen, besonders aber die Ausdrücke der Leidenschaft, von Freude zur Wut, sollen flüchtig, wie sie im Leben vorkommen, aufgezeichnet werden. Will man in der Folge von einer solchen Abbildung Gebrauch machen, so soll man in der Wirklichkeit eine annähernde Gestalt suchen, sie in dieselbe Stellung setzen und mit obwaltendem allgemeinem Begriff genau nach dem Leben verfahren. Man sieht leicht ein, daß, so viel Vorzüge auch diese Methode haben mag, sie doch nur vom allergrößten Talente ausgeübt werden kann, denn da der Künstler vom Individuellen ausgeht und zu dem Allgemeinen hinansteigt, so wird er immer, besonders wenn mehrere Figuren zusammenwirken, eine schwer zu lösende Aufgabe vor sich finden.

Betrachte man das Abendmahl, wo Leonard dreizehn Per-

sonen, vom Jüngling bis zum Greise, dargestellt hat. Einen ruhig ergeben, einen erschreckt, eilse durch den Gedanken eines Familienverrats an- und aufgeregt. Hier sieht man das sanfteste, sittlichste Betragen bis zu den leidenschaftlichsten Äußerungen. Sollte nun alles dieses aus der Natur genommen werden, welches gelegentliche Aufmerken, welche Zeit war nicht erforderlich, um so viel Einzelnes aufzutreiben und ins Ganze zu verarbeiten; daher ist es gar nicht unwahrscheinlich, daß er sechzehn Jahre an dem Werke gearbeitet, und doch weder mit dem Verräter noch mit dem Gott-Menschen fertig werden können[1], und zwar weil beides nur Begriffe sind, die nicht mit Augen geschaut werden.

Zur Sache!

Überlegen wir nun das Vorgesagte, daß das Bild nur durch eine Art von Kunstwunder seiner Vollendung nahe gebracht werden konnte, daß nach der beschriebenen Behandlungsart immer in manchen Köpfen etwas Problematisches blieb, welches durch jede Kopie, auch durch die genaueste, nur problematischer werden mußte, so sehen wir uns in einem Labyrinth, in welchem uns die vorliegenden Durchzeichnungen wohl erleuchten, nicht aber aus demselben völlig erlösen können.

Zuerst also müssen wir gestehen, daß uns jene Abhandlung, wodurch Bossi die Kopien durchaus verdächtig zu machen sucht, ihre historische Richtigkeit unangetastet, zu dem rednerischen Zweck geschrieben zu sein scheint, die Kopie von Castellazzo herunterzusetzen, die, ob sie gleich viele Mängel haben mag, doch in Absicht der Köpfe, welche vor uns liegen, gegen die von Vespino, deren allgemeinen Charakter wir oben ausgesprochen, entschiedene Vorzüge hat. In den Köpfen des Marco d'Oggiono ist offenbar die erste Intention des Vinci zu spüren, ja Leonard könnte selbst daran teilgenommen und den Kopf Christi mit eigener Hand gemalt haben. Sollte er da nicht zugleich auf die übrigen Köpfe, wo nicht auf das Ganze, lehrenden und leitenden Einfluß verbreiten? Durften auch die Dominikaner zu Mailand so unfreundlich sein, den weiteren Kunstgebrauch des Werkes zu untersagen, so fand sich in der Schule selbst so mancher Ent-

[1] Diese Überlieferung ist kritisch nicht haltbar.

wurf, Zeichnung und Karton, womit Leonard, der seinen Schülern nichts vorenthielt, einem begünstigten Lehrling, welcher unsern der Stadt eine Nachbildung des Gemäldes sorgfältig unternahm, gar wohl aushelfen konnte.

Von dem Verhältnis beider Kopien (das Verdienst der dritten ist nur vor die Augen, nicht mit Worten vor den Geist zu stellen) hier nur mit Wenigem das Nötigste, das Entschiedenste, bis wir vielleicht so glücklich sind, Nachbildungen dieser interessanten Blätter Freunden der Kunst vorzulegen.

Vergleichung.

St. Bartholomäus: Männlicher Jüngling, scharf Profil, zusammengefaßtes, reines Gesicht, Augenlid und Braue niedergedrückt, den Mund geschlossen, als wie mit Verdacht horchend, ein vollkommen in sich selbst umschriebener Charakter. Bei Vespino keine Spur von individueller, charakteristischer Gesichtsbildung, ein allgemeines Zeichenbuchsgesicht, mit eröffnetem Munde horchend. Bossi hat diese Lippenöffnung gebilligt und beibehalten, wozu wir unsere Einstimmung nicht geben können.

St. Jakobus der Jüngere, gleichfalls Profil, die Verwandtschaftsähnlichkeit mit Christo unverkennbar, erhält durch vorgeschobene, leicht geöffnete Lippen etwas Individuelles, das jene Ähnlichkeit wieder aufhebt. Bei Vespino nahezu ein allgemeines, akademisches Christusgesicht, der Mund eher zum Staunen als zum Fragen geöffnet. Unsere Behauptung, daß Bartholomäus den Mund schließen müsse, wird dadurch bestätigt, daß der Nachbar den Mund geöffnet hält; eine solche Wiederholung würde sich Leonard nie erlaubt haben, vielmehr hat der nachfolgende St. Andreas den Mund gleichfalls geschlossen. Er drückt nach Art älterer Personen die Unterlippe mehr gegen die Oberlippe. Dieser Kopf hat in der Kopie von Marco etwas Eigenes, mit Worten nicht Auszusprechendes; die Augen in sich gekehrt, der Mund, obgleich geschlossen, doch naiv. Der Umriß der linken Seite gegen den Grund macht eine schöne Silhouette, man sieht von jenseitiger Stirne, von Auge, Nasenfläche, Bart so viel, daß der Kopf sich rundet und ein eigenes Leben gewinnt; dahingegen Vespino das linke Auge völlig unterdrückt, doch aber von

der linken Stirn- und Bartseite noch so viel sehen läßt, daß ein derber, kühner Ausdruck bei aufwärts gehobenem Gesichte entspringt, welcher zwar ansprechend ist, aber mehr zu geballten Fäusten als zu vorgewiesenen flachen Händen passen würde.

Judas, verschlossen, erschrocken, ängstlich auf- und rückwärts sehend, das Profil ausgezackt, nicht übertrieben, keineswegs häßliche Bildung, wie denn der gute Geschmack in der Nähe so reiner und redlicher Menschen kein eigentliches Ungeheuer dulden könnte. Vespino dagegen hat wirklich ein solches dargestellt, und man kann nicht leugnen, daß, abgesondert genommen, dieser Kopf viel Verdienst hat: er drückt eine boshaft-kühne Schadenfreude lebhaft aus und würde unter dem Pöbel, der über ein Ecce Homo jubelt und kreuzige! kreuzige! ruft, sich vortrefflich hervorheben. Auch für einen Mephistopheles im teuflischsten Augenblick müßte man ihn gelten lassen. Aber von Erschrecken und Furcht, mit Verstellung, Gleichgültigkeit und Verachtung verbunden, ist keine Spur; die borstigen Haare passen gut zum Ganzen, ihre Übertriebenheit jedoch kann nur neben Kraft und Gewaltsamkeit der übrigen Vespinischen Köpfe bestehen.

St. Petrus, sehr problematische Züge. Schon bei Marco ist es bloß schmerzlicher Ausdruck; von Zorn aber und Bedräuung kann man nichts darin sehen, etwas Ängstliches ist gleichfalls ausgedrückt, und hier mag Leonard selbst mit sich nicht ganz einig gewesen sein: denn herzliche Teilnahme an einem geliebten Meister und Bedrohung des Verräters sind wohl schwerlich in einem Gesichte zu vereinigen.[1] Indessen will Kardinal Borromäus zu seiner Zeit dieses Wunder gesehen haben. So gut seine Worte auch klingen, haben wir Ursache zu glauben, daß der kunstliebende Kardinal mehr seine Empfindung als das Bild ausgesprochen; denn wir wüßten sonst unsern Vespino nicht zu verteidigen, dessen Petrus einen unangenehmen Ausdruck hat. Er sieht aus wie ein harter Kapuziner, dessen Fastenpredigt die Sünder aufregen soll. Wundersam, daß Vespino ihm straubige Haare gegeben hat, da der Petrus des Marco ein schön kurz gelocktes Kräuselhaupt darstellt.

[1] Hierzu bemerkt Weizsäcker (a. a. O.), daß sicherlich die Kopie des Marco das Richtige treffe, indem sie das Gesicht nur Schmerz, nicht aber Bedrohung zeigen lasse.

St. Johannes ist von Marco ganz in Vincischem Sinne gebildet; das schöne, rundliche, sich aber doch nach dem Länglichen ziehende Gesicht, die vom Scheitel an schlichten, unterwärts aber sanft sich kräuselnden Haare, vorzüglich, wo sie sich an Petrus' eindringende Hand anschmiegen, sind allerliebst. Was man vom Schwarzen des Auges sieht, ist von Petrus abgekehrt, eine unendlich feine Bemerkung! indem, wer mit innigstem Gefühl seinem heimlich sprechenden Seitenmanne zuhört, den Blick von ihm abwendet. Bei Vespino ist es ein behäglicher, ruhender, beinahe schlafender, keine Spur von Teilnahme zeigender Jüngling.

Wir wenden uns nun auf Christi linke Seite, um von dem Bilde des Erlösers selbst erst am Schlusse zu reden.

St. Thomas' Kopf und rechte Hand, deren aufgehobener Zeigefinger etwas gegen die Stirne gebogen ist, um Nachdenken anzudeuten. Diese dem Argwöhnischen und Zweifelnden so wohl anstehende Bewegung hat man bisher verkannt und einen bedenklichen Jünger als drohend angesprochen. In Vespinos Kopie ist er gleichfalls nachdenklich genug; da aber der Künstler wieder das fliehende rechte Auge weggelassen, so entsteht ein perpendikulares, gleichförmiges Profil, worin von dem Vorgeschobenen, Aufspürenden der ältern Kopie nichts mehr zu sehen ist.

St. Jakob der Ältere. Die heftigste Gesichtsbewegung, der aufgesperrteste Mund, Entsetzen im Auge, ein originelles Wagestück Leonards; doch haben wir Ursache zu glauben, daß auch dieser Kopf dem Marco vorzüglich geraten sei. Die Durchzeichnung ist vortrefflich, in der Kopie des Vespino dagegen alles verloren; Stellung, Haltung, Miene, alles ist verschwunden und in eine gewisse gleichgültige Allgemeinheit aufgelöst.

St. Philipp, liebenswürdig, unschätzbar, gleicht vollkommen den Raffaelischen Jünglingen, die sich auf der linken Seite der Schule von Athen[1] um Bramante versammeln. Vespino hat aber unglücklicherweise das rechte Auge abermals unterdrückt, und da er nicht verleugnen konnte, hier liege etwas

[1] Auf dem so benannten Fresko Raffaels im Vatikan soll der Urheber des Plans der neuen Peterskirche, Bramante, unter Schülern, denen er eine geometrische Zeichnung erklärt, dargestellt sein. Doch wird die Figur jetzt meist als die eines Mathematikers gedeutet.

mehr als Profil zum Grunde, einen zweideutigen, wunderlich übergebogenen Kopf hervorgebracht.

St. Matthäus, jung, arglofer Natur, mit krausem Haar, ein ängstlicher Ausdruck in dem wenig geöffneten Munde, in welchem die sichtbaren Zähne eine Art leisen Grimmes aussprechen, zu der heftigen Bewegung der Figur passend. Von allem diesem ist bei Vespino nichts übriggeblieben: starr und geistlos blickt er vor sich hin; niemand ahnet auch nur im mindesten die heftige Körperbewegung.

St. Thaddäus des Marco ist gleichfalls ein ganz unschätzbarer Kopf; Ängstlichkeit, Verdacht, Verdruß kündigt sich in allen Zügen. Die Einheit dieser Gesichtsbewegung ist ganz köstlich, paßt vollkommen zu der Bewegung der Hände, die wir ausgelegt haben. Bei Vespino ist alles abermals ins Allgemeine gezogen; auch hat er den Kopf dadurch unbedeutender gemacht, daß er ihn zu sehr nach dem Zuschauer wendet, anstatt daß bei Marco die linke Seite kaum den vierten Teil beträgt, wodurch das Argwöhnische, Scheelsehende gar köstlich ausgedrückt wird.

St. Simon der Ältere, ganz im Profil, dem gleichfalls reinen Profil des jungen Matthäus entgegengestellt. An ihm ist die vorgeworfene Unterlippe, welche Leonard bei alten Gesichtern so sehr liebte, am übertriebensten, tut aber mit der ernsten überhangenden Stirn die vortrefflichste Wirkung von Verdruß und Nachdenken, welches der leidenschaftlichen Bewegung des jungen Matthäus scharf entgegensteht. Bei Vespino ist es ein abgelebter, gutmütiger Greis, der auch an dem wichtigsten, in seiner Gegenwart sich ereignenden Vorfall keinen Anteil mehr zu nehmen imstande ist.

Nachdem wir nun dergestalt die Apostel beleuchtet, wenden wir uns zur Gestalt Christi selbst. Hier begegnet uns abermals die Legende, daß Leonard weder Christus noch Judas zu endigen gewußt, welches wir gerne glauben, da nach seinem Verfahren es unmöglich war, an diesen beiden Enden der Darstellung die letzte Hand zu legen. Schlimm genug also mag es im Original, nach allen Verfinsterungen, welche dasselbe durchaus erleiden müssen, mit Christi nur angelegter Physiognomie ausgesehen haben. Wie wenig Vespino vorfand, läßt sich daraus schließen,

daß er einen kolossalen Christuskopf ganz gegen den Sinn Vincis aufstellte, ohne auch nur im mindesten auf die Neigung des Hauptes zu achten, die notwendig mit der des Johannes zu parallelisieren war. Vom Ausdruck wollen wir nichts sagen; die Züge sind regelmäßig, gutmütig, verständig, wie wir sie an Christo zu sehen gewohnt sind, aber auch ohne die mindeste Sensibilität, daß wir beinahe nicht wüßten, zu welcher Geschichte des Neuen Testaments dieser Kopf willkommen sein könnte.

Hier tritt nun aber zu unserm Vorteil der Fall ein, daß Kenner behaupten, Leonard habe den Kopf des Heilandes in Castellazzo selbst gemalt und innerhalb einer fremden Arbeit dasjenige gewagt, was er bei seinem eigenen Hauptbilde nicht unternehmen wollen. Da wir das Original nicht vor Augen haben, so müssen wir von der Durchzeichnung sagen, daß sie völlig dem Begriff entspricht, den man sich von einem edlen Manne bildet, dem ein schmerzliches Seelenleiden die Brust beschwert, wovon er sich durch ein vertrauliches Wort zu erleichtern suchte, dadurch aber die Sache nicht besser, sondern schlimmer gemacht hat.

Durch diese vergleichenden Vorschritte haben wir uns denn dem Verfahren des außerordentlichen Künstlers, wie er solches in Schriften und Bildern umständlich und deutlich erklärt und bewiesen hat, genugsam genähert, und glücklicherweise finden wir noch eine Gelegenheit, einen fernern Schritt zu tun. Auf der Ambrosianischen Bibliothek nämlich wird eine von Leonard unwidersprechlich verfertigte Zeichnung[1] aufbewahrt, auf blaulichem Papier mit wenig weiß und farbiger Kreide. Von dieser hat Ritter Bossi das genaueste Faksimile verfertigt, welches gleichfalls vor unsern Augen liegt. Ein edles Jünglingsangesicht nach der Natur gezeichnet, offenbar in Rücksicht des Christuskopfes zum Abendmahl. Reine, regelmäßige Züge, das schlichte Haar, das Haupt nach der linken Seite gesenkt, die Augen niedergeschlagen, den Mund halb geöffnet und die ganze Bildung durch einen leisen Zug des Kummers in die herrlichste Harmonie gebracht. Hier ist freilich nur der Mensch, der ein Seelenleiden nicht verbirgt; wie aber, ohne diese Züge auszulöschen, Erhabenheit,

[1] Jetzt in der Brera genannten mailändischen Staatsgalerie.

Unabhängigkeit, Kraft, Macht der Gottheit zugleich auszudrücken wäre, ist eine Aufgabe, die auch selbst dem geistreichsten irdischen Pinsel schwer zu lösen sein möchte. In dieser Jünglingsphysiognomie, welche zwischen Christus und Johannes schwebt, sehen wir den höchsten Versuch, sich an der Natur festzuhalten, da, wo vom Überirdischen die Rede ist.

Die ältere Florentinische und Sanesische[1] Schule entfernten sich von den trockenen Typen der byzantinischen Kunst dadurch, daß sie überall in ihren Bildern Porträte anbrachten. Dies ließ sich nun sehr gut tun, weil bei den ruhigen Ereignissen ihrer Tafeln die teilnehmenden Personen gelassen bleiben konnten. Das Zusammensein heiliger Männer, Anhörung einer Predigt, Einsammeln von Almosen, Begräbnis eines verehrten Frommen fordert von den Umstehenden nur solchen Ausdruck, der in jedes natürlich sinnige Gesicht gar wohl zu legen ist; sobald nun aber Leonard Lebendigkeit, Bewegung, Leidenschaft forderte, zeigte sich die Schwierigkeit, besonders da nicht etwa ähnliche Personen nebeneinander stehen, sondern die entgegengesetztesten Charaktere miteinander kontrastieren sollten. Diese Aufgabe, welche Leonard mit Worten so deutlich ausspricht und beinahe selbst unauflöslich findet, ist vielleicht Ursache, daß in der Folgezeit große Talente die Sache leichter machten und zwischen der besondern Wirklichkeit und der ihnen eingebornen allgemeinen Idee ihren Pinsel schweben ließen und sich von der Erde zum Himmel, vom Himmel zur Erde mit Freiheit bewegten.

Noch manches wäre zu sagen über die höchst verwickelte und zugleich höchst kunstgemäße Komposition, über den Lokalbezug der Köpfe, Körper, Arme, Hände untereinander. Von den Händen besonders würden wir einiges zu sprechen das Recht haben, indem Durchzeichnungen nach der Kopie des Vespino gleichfalls gegenwärtig sind. Wir schließen aber billig diese Vorarbeit, weil wir vor allen Dingen die Bemerkungen der transalpinischen Freunde[2] abzuwarten haben. Denn diesen kommt allein das Recht zu, über manche Punkte zu entscheiden, da sie alle und jede Gegenstände, von denen wir nur durch Überlieferung

[1] Sienesische. — [2] Besonders Cattaneo in Mailand, mit dem Goethe schon während der Arbeit (14. bis 20. Dezember 1817) über sie korrespondierte.

sprechen, seit vielen Jahren selbst gekannt, sie noch vor Augen haben, nicht weniger den ganzen Hergang der neuesten Zeit persönlich mit erlebten. Außer dem Urteil über die von uns angedeuteten Punkte werden sie uns gefällig Nachricht geben: inwiefern Bossi von den Köpfen der Kopie zu Castellazzo doch noch Gebrauch gemacht, welches um so wahrscheinlicher ist, als dieselbe überhaupt viel gegolten und das Kupfer von Morghen dadurch so großes Verdienst erhält, daß sie dabei sorgfältig benutzt worden.

Nun aber müssen wir noch, ehe wir scheiden, dankbarlich erkennen, daß unser mehrjähriger Freund, Mitarbeiter und Zeitgenosse, den wir noch immer so gern, früherer Jahre eingedenk, mit dem Namen des Maler Müller bezeichnen, uns von Rom aus mit einem trefflichen Aufsatz über Bossis Werk in den „Heidelberger Jahrbüchern", Dezember 1816,[1] beschenkt, der unserer Arbeit in ihrem Laufe begegnend, dergestalt zugute kam, daß wir uns an mehreren Stellen kürzer fassen konnten, und nunmehr auf jene Abhandlung hinweisen, wo unsere Leser mit Vergnügen bemerken werden, wie nahe wir mit jenem geprüften Künstler und Kenner verwandt, ja übereinstimmend gesprochen haben. In Gefolg dessen machten wir uns zur Pflicht, hauptsächlich diejenigen Punkte hervorzuheben, welche jener Kunstkenner nach Gelegenheit und Absicht weniger ausführlich behandelte.

Eben indem wir schließen, wird uns dargebracht: „Trattato della Pittura di Lionardo da Vinci; tratto da un Codice della Biblioteca Vaticana." Roma 1817. Dieser starke Quartband enthält viele bisher unbekannte Kapitel, woraus tiefe, neue Einsicht in Leonards Kunst und Denkweise gar wohl zu hoffen ist. Auch sind zweiundzwanzig Kupfertafeln, klein Folio, beigelegt, Nachbildungen bedeutender leichter Federzüge, völlig nach Sinn und Art derjenigen, womit Leonard gewöhnlich seine schriftlichen Aufsätze zu erläutern pflegte. Und so sind wir denn verpflichtet, bald wieder aufzunehmen, was wir niedergelegt haben, welches denn unter Beistand der höchst gefälligen mailändischen Kunstfreunde uns und andern möge zugute kommen!

---

[1] Goethe las diesen Aufsatz, während er an dem seinigen arbeitete, am 21. und 22. Dezember 1817.

Relief von Phigalia.

— „Das Lebendige, die Großheit des Stils, Anordnung, Behandlung des Reliefs, alles ist herrlich. Hingegen kann man bei so viel Schönem die außerordentliche Gedrungenheit der Figuren, die oft kaum sechs Kopflängen haben, überhaupt die vernachlässigten Proportionen der einzelnen Teile, wo oft Fuß oder Hand die Länge des ganzen Beins oder Arms haben, u. s. w. kaum begreifen. Und da soll man sagen, daß man an den Koloß beinahe in allen Vorstellungen erinnert wird! —"

Was werden Sie aber, teuere Freundin[1], zu dem entschiedenen Verehrer der griechischen Kunst sagen, wenn er bekennt, daß er das alles zugibt, es aber keineswegs entschuldigt oder auf sich beruhen läßt, sondern behauptet, daß alle diese Mängel mit Bewußtsein, vorsätzlich, geflissentlich, aus Grundsatz verübt worden. Zuerst also ist die Plastik Dienerin der Architektur; ein Fries an einem Tempel dorischer Ordnung fordert Gestalten, die sich zur Proportion seines ganzen Profiles nähern; schon in diesem Sinn mußte das Gedrängte, Derbe schon hier vorzuziehen sein.

Aber warum gar innerhalb dieser Verhältnisse, und wenn wir sie zugegeben haben, noch Disproportionen, inwiefern sollte denn dies zu entschuldigen sein? Nicht zu entschuldigen, sondern zu rühmen; denn wenn der Künstler mit Vorsatz abweicht, so steht er höher als wir, und wir müssen ihn nicht zur Rede ziehn, sondern verehren. Bei solchen Darstellungen kommt es darauf an, die Kraft der Gestalten gegeneinander vortreten zu lassen; wie wollte hier die weibliche Brust der Amazonenkönigin gegen eine herkulische Mannesbrust und einen kräftigen Pferdehals in ihrer Mitte sich halten, wenn die Brüste nicht auseinander ge-

[1] Luise Seidler; der vorausgehende Abschnitt stammt offenbar aus ihrem Brief; vgl. die Anmerkung am Schlusse des Bandes.

zogen und der Rumpf dadurch viereckt und breit wäre. Das linke fliehende Bein kommt gar nicht in Betracht; es dient nur als Nebenwesen zu Eurhythmie des Ganzen. Was die Endglieder, Füße und Hände, betrifft, so ist nur die Frage, ob sie im Bilde ihren rechten Platz einnehmen, und dann ist es einerlei, ob der Arm, der sie bringt, das Bein, das ihnen die rechte Stelle anweist, zu lang oder zu kurz ist. Von diesem großen Begriff sind wir ganz zurückgekommen; denn kein einzelner Meister darf sich anmaßen, mit Vorsatz zu fehlen, aber wohl eine ganze Schule.

Und doch können wir jenen Fall auch anführen.

Leonard da Vinci, der für sich selbst eine ganze Kunstwelt war, mit dem wir uns viel und lange nicht genug beschäftigten, erfrecht sich eben der Kühnheit wie die Künstler von Phigalia. Wir haben das Abendmahl mit Leidenschaft durchgedacht und durchdenkend verehrt; nun sei uns aber ein Scherz darüber erlaubt. Dreizehn Personen sitzen an einem sehr langen, schmalen Tische; es gibt eine Erschütterung unter ihnen. Wenige blieben sitzen, andere sind halb, andere ganz aufgestanden. Sie entzücken uns durch ihr sittlich leidenschaftliches Betragen, aber mögen sich die guten Leute wohl in acht nehmen, ja nicht etwa den Versuch machen, sich wieder niederzusetzen; zwei kommen wenigstens einander auf den Schoß, wenn auch Christus und Johannes noch so nahe zusammenrücken.

Aber eben daran erkennt man den Meister, daß er zu höhern Zwecken mit Vorsatz einen Fehler begeht. Wahrscheinlichkeit ist die Bedingung der Kunst, aber innerhalb des Reiches der Wahrscheinlichkeit muß das Höchste geliefert werden, was sonst nicht zur Erscheinung kömmt.[1] Das Richtige ist nicht sechs Pfennige wert, wenn es weiter nichts zu bringen hat.

Die Frage ist also nicht, ob in diesem Sinne irgend ein bedeutend Glied in dieser Zusammensetzung zu groß oder zu klein sei. Nach allen drei Kopien des Abendmahls, die wir vor uns haben, können die Köpfe des Judas und Thaddäus nicht zusammen an einem Tische sitzen, und doch, besonders wenn wir

[1] Vgl. den Aufsatz „Über Wahrheit und Wahrscheinlichkeit der Kunstwerke", Bd. 22, S. 76 ff.

das Original vor uns hätten, würden wir darüber nicht querulieren; der unendliche Geschmack (daß wir dieses unbestimmte Wort hier in entschiedenem Sinne brauchen), den Leonard besaß, wüßte hier dem Zuschauer schon durchzuhelfen.

Und beruht denn nicht die ganze theatralische Kunst gerade auf solchen Maximen! Nur ist sie vorübergehend, poetisch-rhetorisch bestechend, verleitend, und man kann sie nicht so vor Gericht ziehen, als wenn sie gemalt, in Marmor gehauen oder in Erz gegossen wäre.

Analogie oder auch nur Gleichnis haben wir in der Musik: das, was dort gleichschwebende Temperatur ist, wozu die Töne, die sich nicht genau untereinander verhalten wollen, so lange gebogen und gezogen werden, daß kaum einer seine vollkommene Natur behält, aber sich alle doch zu des Tonkünstlers Willen schicken. Dieser bedient sich ihrer, als wenn alles ganz richtig wäre; der hat gewonnen Spiel, das Ohr will nicht richten, sondern genießen und Genuß mitteilen. Das Auge hat einen anmaßlichen Verstand hinter sich, der wunder meint, wie hoch er stehe, wenn er beweist, ein Sichtbares sei zu lang oder zu kurz.

Wenden wir uns nun zu der Frage, warum wir den Kolossen von Monte Cavallo immer wiederholt sehen, so antwort' ich, weil er dort schon zweimal[1] steht. Das Vortrefflichste gilt nun einmal; wohl dem, der es wiederholen kann; diesen Sinn nährten die Alten im höchsten Grad. Die Stellung des Kolossen, die mannigfaltige zarte Abänderung zuläßt, ist die einzige, die einem tätigen Helden ziemt; darüber hinaus kann man nicht, und zu seinem Zwecke variierend, es immer wiederbringen, ist der höchste Verstand, die höchste Originalität. Aber nicht allein diese Wiederholung findet sich auf den mir gegönnten Basreliefs, sondern Herkules und die Amazonenkönigin stehen in derselbigen Bewegung gegeneinander wie Neptun und Pallas im Fronton des Parthenons. Und so muß es immer bleiben, weil man nicht weiter kann. Lassen wir die Pallas in der Mitte des Giebelfeldes von Ägina gelten, auch Niobe und ihre jüngste Tochter

[1] Die beiden rossebändigenden Dioskuren in Rom, die übrigens nicht völlig übereinstimmend sind und die Aufschriften: „Opus Phidiae, Opus Praxitelis" tragen.

irgendwo, so sind das immer nur Vorahndungen der Kunst; die Mitte darf nicht streng bezeichnet sein, und bei einer vollkommenen guten Komposition, sie sei plastisch, malerisch oder architektonisch, muß die Mitte leer sein oder unbedeutend, damit man sich mit den Seiten beschäftige, ohne zu denken, daß ihre Wirksamkeit irgend woher entspringe.

Da wir aber, was man nicht tun sollte, damit angefangen, Einwürfe zu beseitigen, so wollen wir nunmehr zu den Vorzügen des vor mir stehenden Basreliefs ohne irgend eine andere Rücksicht uns wenden.

Myrons Kuh.

Myron[1], ein griechischer Bildner, verfertigte ungefähr vierhundert Jahre vor unserer Zeitrechnung eine Kuh von Erz, welche Cicero zu Athen, Procopius im siebenten Jahrhundert zu Rom sah, also daß über tausend Jahre dieses Kunstwerk die Aufmerksamkeit der Menschen auf sich gezogen. Es sind uns von demselben mancherlei Nachrichten übriggeblieben; allein wir können uns doch daraus keine deutliche Vorstellung des eigentlichen Gebildes machen; ja, was noch sonderbarer erscheinen muß, Epigramme, sechsunddreißig an der Zahl, haben uns bisher ebensowenig genutzt, sie sind nur merkwürdig geworden als Verirrungen poetisierender Kunstbeschauer. Man findet sie eintönig, sie stellen nicht dar, sie belehren uns nicht. Sie verwirren vielmehr den Begriff, den man sich von der verlornen Gestalt machen möchte, als daß sie ihn bestimmen.

Genannte und ungenannte Dichter scheinen in diesen rhythmischen Scherzen mehr untereinander zu wetteifern als mit dem Kunstwerke; sie wissen nichts davon zu sagen, als daß sie sämtlich die große Natürlichkeit desselben anzupreisen beflissen sind. Ein solches Dilettantenlob ist aber höchst verdächtig.

Denn bis zur Verwechselung mit der Natur Natürlichkeit darzustellen, war gewiß nicht Myrons Bestreben, der, als unmittelbarer Nachfolger von Phidias und Polyklet, in einem höhern Sinne verfuhr, beschäftigt war, Athleten, ja sogar den Herkules zu bilden, und gewiß seinen Werken Stil zu geben, sie von der Natur abzusondern wußte.[2]

Man kann als ausgemacht annehmen, daß im Altertum kein Werk berühmt, das nicht von vorzüglicher Erfindung gewesen

[1] Myron, aus Attika, aber wahrscheinlich ein Schüler des argivischen Bildhauers Hageladas, war ein Zeitgenosse des Phidias. Von seinen Werken ist der berühmte Diskuswerfer in einer vorzüglichen Nachbildung erhalten; die vielgenannte Kuh ist nach dem Urteil der heutigen archäologischen Forschung „nicht nachweisbar". — [2] Vgl. den Aufsatz „Einfache Nachahmung der Natur, Manier, Stil", Bd. 14, S. 404 ff. dieser Ausgabe.

wäre; denn diese ist's doch, die am Ende den Kenner wie die Menge entzückt. Wie mag denn aber Myron eine Kuh wichtig, bedeutend und für die Aufmerksamkeit der Menge durch Jahrhunderte durch anziehend gemacht haben?

Die sämtlichen Epigramme preisen durchaus an ihr Wahrheit und Natürlichkeit und wissen die mögliche Verwechselung mit dem Wirklichen nicht genug hervorzuheben. Ein Löwe will die Kuh zerreißen, ein Stier sie bespringen, ein Kalb an ihr saugen, die übrige Herde schließt sich an sie an, der Hirte wirft einen Stein nach ihr, um sie von der Stelle zu bewegen, er schlägt nach ihr, er peitscht sie, er butet sie an; der Ackersmann bringt Kummet und Pflug, sie einzuspannen, ein Dieb will sie stehlen, eine Bremse setzt sich auf ihr Fell, ja Myron selbst verwechselt sie mit den übrigen Kühen seiner Herde.

Offenbar strebt hier ein Dichter den andern mit leeren rednerischen Floskeln zu überbieten, und die eigentliche Gestalt, die Handlung der Kuh, bleibt immer im Dunkeln. Nun soll sie zuletzt gar noch brüllen; dieses fehlte freilich noch zum Natürlichen. Aber eine brüllende Kuh, insofern sie plastisch vorzustellen wäre, ist ein so gemeines und noch dazu unbestimmtes Motiv, daß es der hochsinnige Grieche unmöglich brauchen konnte.

Wie gemein es sei, fällt jedermann in die Augen, aber unbestimmt und unbedeutend ist es dazu. Sie kann brüllen nach der Weide, nach der Herde, dem Stier, dem Kalbe, nach dem Stalle, der Melkerin und wer weiß nach was allem. Auch sagen die Epigramme keineswegs, daß sie gebrüllt habe, nur daß sie brüllen würde, wenn sie Eingeweide hätte, so wie sie sich fortbewegen würde, wenn sie nicht an das Piedestal angegossen wäre.

Sollten wir aber nicht trotz aller dieser Hindernisse doch zum Zwecke gelangen und uns das Kunstwerk vergegenwärtigen, wenn wir alle die falschen Umstände, welche in den Epigrammen enthalten sind, ablösen und den wahren Umstand übrig zu behalten suchen.

Niemand wird in der Nähe dieser Kuh oder als Gegen- und Mitbild einen Löwen, den Stier, den Hirten, die übrige Herde, den Ackersmann, den Dieb oder die Bremse denken.

Aber ein Lebendiges konnte der Künstler ihr zugesellen, und zwar das einzige Mögliche und Schickliche, das Kalb. Es war eine säugende Kuh; denn nur insofern sie säugt, ist es erst eine Kuh, die uns als Herdenbesitzern bloß durch Fortpflanzung und Nahrung, durch Milch und Kalb bedeutend wird.

Wirft man nun alle jene fremden Blumen hinweg, womit die Dichter, und vielleicht manche derselben ohne eigene Anschauung, das Kunstwerk zu schmücken glaubten, so sagen mehrere Epigramme ausdrücklich, daß es eine Kuh mit dem Kalbe, daß es eine säugende Kuh gewesen.

Myron formte, Wandrer, die Kuh; das Kalb, sie erblickend,
Nahet lechzend sich ihr, glaubet die Mutter zu sehn.

Armes Kalb, was nahst du dich mir mit bittendem Blöken
Milch ins Euter hat mir nicht geschaffen die Kunst.

Wollte man jedoch gegen die Entschiedenheit dieser beiden Gedichte einigen Zweifel erregen und behaupten, es sei hier das Kalb wie die übrigen hinzugedichteten Wesen auch nur eine poetische Figur, so erhalten sie doch durch Nachstehendes eine unwidersprechliche Bekräftigung:

Vorbei, Hirt, bei der Kuh, und deine Flöte schweige!
Daß ungestört ihr Kalb sie säuge.

Flöte heißt hier offenbar das Horn, worein der Hirte stößt, um die Herde in Bewegung zu setzen. Er soll in ihrer Nähe nicht duten, damit sie sich nicht rühre, das Kalb ist hier nicht supponiert, sondern wirklich bei ihr und wird für so lebendig angesprochen als sie selbst.

Bleibt nun hierüber kein Zweifel übrig, finden wir uns nunmehr auf der rechten Spur, haben wir das wahre Attribut von den eingebildeten, das plastische Beiwerk von den poetischen abzusondern gewußt, so haben wir uns noch mehr zu freuen, daß zu Vollendung unserer Absicht, zum Lohne unseres Bemühens uns eine Abbildung aus dem Altertume überliefert worden; sie ist auf den Münzen von Dyrrhachium[1] oft genug wiederholt, in der Hauptsache sich immer gleich. Wir fügen

[1] Dyrrhachium, Stadt in Illyrien, jetzt Durazzo.

einen Umriß davon hier bei und sähen gern durch geschickte Künstler die flach erhabene Arbeit wieder zur Statue verwandelt.

Da nun dies herrliche Werk, wenn auch nur in entfernter Nachbildung, abermals vor den Augen der Kenner steht, so darf ich die Vortrefflichkeit der Komposition wohl nicht umständlich herausheben. Die Mutter, stramm auf ihren Füßen wie auf Säulen, bereitet durch ihren prächtigen Körper dem jungen Säugling ein Obdach; wie in einer Nische, einer Zelle, einem Heiligtum, ist das kleine nahrungsbedürftige Geschöpf eingefaßt und füllt den organisch umgebenen Raum mit der größten Zierlichkeit aus. Die halb kniende Stellung, gleich einem Bittenden, das aufgerichtete Haupt, gleich einem Flehenden und Empfangenden, die gelinde Anstrengung, die zarte Heftigkeit, alles ist in den besten dieser Kopien angedeutet, was dort im Original über allen Begriff muß vollendet gewesen sein. Und nun wendet die Mutter das Haupt nach innen, und die Gruppe schließt sich auf die vollkommenste Weise selbst ab. Sie konzentriert den Blick, die Betrachtung, die Teilnahme des Beschauenden, und er mag, er kann sich nichts draußen, nichts daneben, nichts anders denken, wie eigentlich ein vortreffliches Kunstwerk alles übrige ausschließen und für den Augenblick vernichten soll.

Die technische Weisheit dieser Gruppe, das Gleichgewicht im Ungleichen, den Gegensatz des Ähnlichen, die Harmonie des Unähnlichen und alles, was mit Worten kaum ausgesprochen werden kann, verehre der bildende Künstler. Wir aber äußern hier ohne Bedenken die Behauptung, daß die Naivetät der Konzeption und nicht die Natürlichkeit der Ausführung das ganze Altertum entzückt hat.

Das Säugen ist eine tierische Funktion und bei vierfüßigen Tieren von großer Anmut. Das starre, bewußtlose Staunen des säugenden Geschöpfes, die bewegliche bewußte Tätigkeit des Gesäugten stehen in dem herrlichsten Kontrast. Das Fohlen, schon zu ziemlicher Größe erwachsen, kniet nieder, um sich dem Euter zu bequemen, aus dem es stoßweise die erwünschte Nahrung zieht. Die Mutter, halb verletzt, halb erleichtert, schaut sich um, und durch diesen Akt entspringt das vertraulichste Bild.

Wir andern Städtebewohner erblicken seltner die Kuh mit dem Kalbe, die Stute mit dem Fohlen; aber bei jedem Frühlingsspaziergang können wir diesen Akt an Schafen und Lämmern mit Ergötzung gewahr werden, und ich fordere jeden Freund der Natur und Kunst auf, solchen über Wies' und Feld zerstreuten Gruppen mehr Aufmerksamkeit als bisher zu schenken.

Wenden wir uns nun wieder zu dem Kunstwerk, so werden wir zu der allgemeinen Bemerkung veranlaßt, daß tierische Gestalten, einzeln oder gesellt, sich hauptsächlich zu Darstellungen qualifizieren, die nur von einer Seite gesehen werden, weil alles Interesse auf der Seite liegt, wohin der Kopf gewendet ist; deshalb eignen sie sich zu Nischen- und Wandbildern sowie zum Basrelief, und gerade dadurch konnte uns Myrons Kuh auch flach erhoben so vollkommen überliefert werden.

Von den wie billig so sehr gepriesenen Tierbildungen wenden wir uns zu der noch preiswürdigeren Götterbildung. Unmöglich wäre es einem griechischen plastischen Künstler gewesen, eine Göttin säugend vorzustellen. Juno, die dem Herkules die Brust reicht, wird dem Poeten verziehen wegen der ungeheueren Wirkung, die er hervorbringt, indem er die Milchstraße durch den verspritzten göttlichen Nahrungssaft entstehen läßt. Der bildende Künstler verwirft dergleichen ganz und gar. Einer Juno, einer Pallas in Marmor, Erz oder Elfenbein einen Sohn zuzugesellen, wäre für diese Majestäten höchst erniedrigend gewesen. Venus, durch ihren Gürtel eine ewige Jungfrau, hat im höheren Altertum keinen Sohn; Eros, Amor, Kupido selbst erscheinen als Ausgeburten der Urzeit, Aphroditen wohl zugesellt, aber nicht so nahe verwandt.

Untergeordnete Wesen, Heroinen, Nymphen, Faunen, welchen die Dienste der Ammen, der Erzieher zugeteilt sind, mögen allenfalls für einen Knaben Sorge tragend erscheinen, da Jupiter selbst von einer Nymphe, wo nicht gar von einer Ziege genährt worden, andere Götter und Heroen gleichfalls eine wilde Erziehung im verborgenen genossen. Wer gedenkt hier nicht der Amalthea[1], des Chirons und so mancher andern.

[1] Amalthea, Ziege auf Kreta, die den Zeus als Kind säugte.

Bildende Künstler jedoch haben ihren großen Sinn und Geschmack am höchsten dadurch betätigt, daß sie sich der tierischen Handlung des Säugens an Halbmenschen erfreut. Davon zeigt uns ein leuchtendes Beispiel jene Zentaurenfamilie des Zeuxis. Die Zentaurin, auf das Gras hingestreckt, gibt der jüngsten Ausgeburt ihres Doppelwesens die Milch der Mutterbrust, indessen ein anderes Tierkind sich an den Zitzen der Stute erlabt und der Vater einen erbeuteten jungen Löwen hinten herein zeigt. So ist uns auch ein schönes Familienbild von Wassergöttern auf einem geschnittenen Stein übriggeblieben, wahrscheinlich Nachbildung einer der berühmten Gruppen des Skopas.

Ein Tritonen-Ehepaar zieht geruhig durch die Fluten, ein kleiner Fischknabe schwimmt munter voraus, ein anderer, dem das salzige Element auf die Milch der Mutter noch nicht schmecken mag, strebt an ihr hinauf, sie hilft ihm nach, indessen sie ein jüngstes an die Brust geschlossen trägt. Anmutiger ist nicht leicht etwas gedacht und ausgeführt.

Wie manches Ähnliche übergehen wir, wodurch uns die großen Alten belehrt, wie höchst schätzbar die Natur auf allen ihren Stufen sei, da, wo sie mit dem Haupte den göttlichen Himmel, und da, wo sie mit den Füßen die tierische Erde berührt.

Noch einer Darstellung jedoch können wir nicht geschweigen, es ist die römische Wölfin. Man sehe sie, wo man will, auch in der geringsten Nachbildung, so erregt sie immer ein hohes Vergnügen. Wenn an dem zitzenreichen Leibe dieser wilden Bestie sich zwei Heldenkinder einer würdigen Nahrung erfreuen und sich das fürchterliche Scheusal des Waldes auch mütterlich nach diesen fremden Gastsäuglingen umsieht, der Mensch mit dem wilden Tiere auf das zärtlichste in Kontakt kommt, das zerreißende Monstrum sich als Mutter, als Pflegerin darstellt, so kann man wohl einem solchen Wunder auch eine wundervolle Wirkung für die Welt erwarten. Sollte die Sage nicht durch den bildenden Künstler zuerst entsprungen sein, der einen solchen Gedanken plastisch am besten zu schätzen wußte?

Wie schwach erscheint aber, mit so großen Konzeptionen verglichen, eine Augusta Puerpera[1], — — — — —

Der Sinn und das Bestreben der Griechen ist, den Menschen zu vergöttern, nicht die Gottheit zu vermenschen. Hier ist ein Theomorphism, kein Anthropomorphism! Ferner soll nicht das Tierische am Menschen geadelt werden, sondern das Menschliche des Tieres werde hervorgehoben, damit wir uns in höherm Kunstsinne daran ergötzen, wie wir es ja schon nach einem unwiderstehlichen Naturtrieb an lebenden Tiergeschöpfen tun, die wir uns so gern zu Gesellen und Dienern erwählen.

Schauen wir nun nochmals auf Myrons Kuh zurück, so bringen wir noch einige Vermutungen nach, die nämlich, daß er eine junge Kuh vorgestellt, welche zum ersten Male gekalbt; ferner, daß sie vielleicht unter Lebensgröße gewesen.

Wir wiederholen sodann das oben zuerst Gesagte, daß ein Künstler wie Myron nicht das sogenannte Natürliche zu gemeiner Täuschung gesucht haben könne, sondern daß er den Sinn der Natur aufzufassen und auszudrücken gewußt. Der Menge, dem Dilettanten, dem Redner, dem Dichter ist zu verzeihen, wenn er das, was im Bilde die höchste absichtliche Kunst ist, nämlich den harmonischen Effekt, welcher Seele und Geist des Beschauers auf einen Punkt konzentriert, als rein natürlich empfindet, weil es sich als höchste Natur mitteilt; aber unverzeihlich wäre es, nur einen Augenblick zu behaupten, daß dem hohen Myron, dem Nachfolger des Phidias, dem Vorfahren des Praxiteles, bei der Vollendung seines Werks das Seelenvolle, die Anmut des Ausdrucks gemangelt habe.

Zum Schlusse sei uns erlaubt, ein paar moderne Epigramme beizubringen, und zwar das erste von Ménage[2], welcher Juno auf diese Kuh eifersüchtig sein läßt, weil sie ihr eine zweite Jo vorzubilden scheint. Diesem braven Neueren ist also zuerst beigegangen, daß es im Altertum so viele ideelle Tiergestalten gibt, ja daß sie bei so vielen Liebeshändeln und Metamorphosen sehr geeignet sind, das Zusammentreffen von Göttern und Menschen

[1] Erhabene Gebärerin, wohl mit Bezug auf den altkirchlichen Ausdruck „Gottesgebärerin" gesagt; vgl. die Anmerkung am Schlusse des Bandes. — [2] Gilles Ménage (1613—92), französischer Literat.

zu vermitteln. Ein hoher Kunstbegriff, auf den man bei Beurteilung alter Arbeiten wohl zu merken hat.

Als sie das Kühlein ersah, dein ehernes, eiferte Juno,
Myron! Sie glaubte fürwahr, Inachus' Tochter zu sehn.

Zuletzt aber mögen einige rhythmische Zeilen stehen, die unsere Ansicht gedrängt darzustellen geeignet sind.

Daß du die Herrlichste bist, Admetos' Herden ein Schmuck wärst,
Selber des Sonnengotts Rindern Entsprungene scheinst,
Alles reißet zum Staunen mich hin! zum Preise des Künstlers —
Doch daß du mütterlich auch fühlest, es ziehet mich an.

Jena, den 20. November 1812.

Anschließlich mag ich hier gern bemerken, daß meine alte Vorliebe für die Abbildung des Säuglings mit der Mutter, von Myrons Kuh ausgehend („Kunst und Altertum" II, 1, 9), durch Herrn Zahns Gefälligkeit abermals belohnt worden, indem er mir eine Durchzeichnung des Kindes Telephus, der in Gegenwart seines Heldenvaters[1] und aller schützenden Wald- und Berggötter an der Hinde säugt, zum Abschied verehrte. Von dieser Gruppe, die vielleicht alles übertrifft, was in der Art je geleistet worden, kann man sich Band 1, Seite 31 der „Herkulanischen Altertümer" einen allgemeinen, obgleich nicht genügenden Begriff machen, welcher nunmehr durch den gedachten Umriß in der Größe des Originals vollkommen überliefert wird. Die Verschränkung der Glieder eines zarten säugenden Knaben mit dem leichtfüßigen Tiergebilde einer zierlichen Hinde ist eine kunstreiche Komposition, die man nicht genug bewundern kann.

Undankbar aber wäre es, wenn ich hier, wo es Gelegenheit gibt, nicht eines Ölbildes erwähnte, welches ich täglich gern vor Augen sehe. In einem still-engen, doch heiter-mannigfaltigen Tal, unter einem alten Eichbaume, säugt ein weißes Reh einen gleichfalls blendend weißen Abkömmling unter liebkosender Teilnahme.

[1] Herkules.

Auf diese Weise bildet sich denn um mich, angeregt durch jene früheren Bemerkungen, ein heiterer Zyklus dieses anmutigen Zeugnisses ursprünglichster Verwandtschaft und notwendigster Neigung. Vielleicht kommen wir auf diesem Wege am ersten zu dem hohen philosophischen Ziel, das göttlich Belebende im Menschen, mit dem tierisch Belebten auf das Unschuldigste verbunden, gewahr zu werden.

Philostrats Gemälde.

Was uns von Poesie und Prosa aus den besten griechischen Tagen übriggeblieben, gibt uns die Überzeugung, daß alles, was jene hochbegabte Nation in Worte verfaßt, um es mündlich oder schriftlich zu überliefern, aus unmittelbarem Anschauen der äußern und innern Welt hervorgegangen sei. Ihre älteste Mythologie personifiziert die wichtigsten Ereignisse des Himmels und der Erde, individualisiert das allgemeinste Menschenschicksal, die unvermeidlichen Taten und unausweichlichen Duldungen eines immer sich erneuenden seltsamen Geschlechts. Poesie und bildende Kunst finden hier das freiste Feld, wo eine der andern immer neue Vorteile zuweist, indem beide in ewigem Wettstreit sich zu befehden scheinen.

Die bildende Kunst ergreift die alten Fabeln und bedient sich ihrer zu den nächsten Zwecken, sie reizt das Auge, um es zu befriedigen, sie fordert den Geist auf, um ihn zu kräftigen, und bald kann der Poet dem Ohr nichts mehr überliefern, was der Bildkünstler nicht schon dem Auge gebracht hätte. Und so steigern sich wechselsweise Einbildungskraft und Wirklichkeit, bis sie endlich das höchste Ziel erreichen: sie kommen der Religion zu Hülfe und stellen den Gott, dessen Wink die Himmel erschüttert, der anbetenden Menschheit vor Augen.

In diesem Sinn haben alle neueren Kunstfreunde, die auf dem Wege, den uns Winckelmann vorzeichnete, treulich verharrten, die alten Beschreibungen verlorener Kunstwerke mit übriggebliebenen Nachbildungen und Nachahmungen derselben immer gern verglichen und sich dem geistreichen Geschäft ergeben, völlig Verlorenes im Sinne der Alten wiederherzustellen, welches schwieriger oder leichter sein mag, als der neue Zeitsinn von jenem abweicht oder ihm sich nähert.

So haben denn auch die Weimarischen Kunstfreunde, früherer

Bemühungen um Polygnots Gemälde nicht zu gedenken, sich an der Philostrate Schilderungen[1] vielfach geübt und würden eine Folge derselben mit Kupfern herausgegeben haben, wenn die Schicksale der Welt und der Kunst das Unternehmen nur einigermaßen begünstigt hätten; doch jene waren zu rauh und diese zu weich, und so mußte das frohe Große und das heitere Gute leider zurückstehen.

Damit nun aber nicht alles verloren gehe, werden die Vorarbeiten mitgeteilt, wie wir sie schon seit mehreren Jahren zu eigener Belehrung eingeleitet. Zuerst also wird vorausgesetzt, daß die Gemäldegalerie wirklich existiert habe, und daß man den Redner loben müsse wegen des zeitgemäßen Gedankens, sie in Gegenwart von wohlgebildeten Jünglingen und hoffnungsvollen Knaben auszulegen und zugleich einen angenehmen und nützlichen Unterricht zu erteilen. An historisch-politischen Gegenständen seine Kunst zu üben, war schon längst dem Sophisten untersagt; moralische Probleme waren bis zum Überdruß durchgearbeitet und erschöpft; nun blieb das Gebiet der Kunst noch übrig, wohin man sich mit seinen Schülern flüchtete, um an gegebenen harmlosen Darstellungen seine Fertigkeiten zu zeigen und zu entwickeln.

Hieraus entsteht aber für uns die große Schwierigkeit, zu sondern, was jene heitere Gesellschaft wirklich angeschaut und was wohl rednerische Zutat sein möchte. Hiezu sind uns in der neuern Zeit sehr viele Mittel gegeben. Herkulanische, pompejische und andere neuentdeckte Gemälde, besonders auch Mosaiken, machen es möglich, Geist und Einbildungskraft in jene Kunstepoche zu erheben.

Erfreulich, ja verdienstlich ist diese Bemühung, da neuere Künstler in diesem Sinne wenig arbeiteten. Aus den Werken der Byzantiner und der ersten florentinischen Künstler ließen sich Beispiele anführen, daß sie auf eigenem Wege nach ähnlichen Zwecken gestrebt, die man jedoch nach und nach aus den Augen

[1] Der Philostrate Schilderungen (εἰκόνες, imagines) sind in der Hauptsache ein Werk des sogenannten dritten Philostrat, der um 190 n. Chr. geboren war und die rhetorische Beschreibung einer Sammlung von 64 Bildern, die sich in der Nähe von Neapel befand, verfaßt hat. Was sein Enkel, der vierte Philostrat, hinzugefügt hat, ist unbedeutend. Über Polygnot vgl. Bd. 22, S. 240 dieser Ausgabe.

verloren. Nun aber zeigt Julius Roman[1] allein in seinen Werken deutlich, daß er die Philostrate gelesen, weshalb auch von seinen Bildern manches angeführt und eingeschaltet wird. Jüngere talentvolle Künstler der neueren Zeit, die sich mit diesem Sinne vertraut machten, trügen zu Wiederherstellung der Kunst ins kraftvolle, anmutige Leben, worin sie ganz allein gedeihen kann, gewiß sehr vieles bei.

Aber nicht allein die Schwierigkeit, aus rednerischen Überlieferungen sich das eigentlich Dargestellte rein zu entwickeln, hat eine glückliche Wirkung der Philostratischen Gemälde gehindert; ebenso schlimm, ja noch schlimmer ist die Verworrenheit, in welcher diese Bilder hintereinander aufgeführt werden. Braucht man dort schon angestrengte Aufmerksamkeit, so wird man hier ganz verwirrt. Deswegen war unsere erste Sorgfalt, die Bilder zu sondern, alsdann unter Rubriken zu teilen, wenngleich nicht mit der größten Strenge. Und so bringen wir nach und nach zum Vortrag:

I. Hoch-heroischen, tragischen Inhalts, zielen meist auf Tod und Verderben heldenmütiger Männer und Frauen. Hieran schließt sich, damit die Welt nicht entvölkert werde, II. Liebesannäherung und Bewerbung, deren Gelingen und Mißlingen. Daraus erfolgt III. Geburt und Erziehung. Sodann tritt uns IV. Herkules[2] kräftig entgegen, welcher ein besonderes Kapitel füllt. Die Alten behaupten ohnedies, daß Poesie von diesem Helden ausgegangen sei. „Denn die Dichtkunst beschäftigte sich vorher nur mit Götterspr üchen und entstund erst mit Herkules, Alkmenens Sohn." Auch ist er der herrlichste, die mannigfaltigsten Abwechselungen darbietende und herbeiführende Charakter. Unmittelbar verbindet sich V. Kämpfen und Ringen aufs mächtigste. VI. Jäger und Jagden drängen sich kühn und lebensmutig heran. Zu gefälliger Ableitung tritt VII. Poesie, Gesang und Tanz an den Reihen mit unendlicher Anmut. Die Darstellung von Gegenden folgt

[1] Giulio Romano (1492—1546), der bedeutendste Schüler Raffaels, zuerst in Rom, dann in Mantua tätig. — [2] Zu dem Passus über Herkules sowie zu der später folgenden Ausführung vgl. den Lobpreis des Halbgottes in der „Klassischen Walpurgisnacht" durch den Zentauren Chiron („Faust", V. 7382—7396).

sodann, wir finden VIII. viele See- und Wasserstücke, wenig Landschaften. IX. Einige Stillleben fehlen auch nicht.

In dem nachfolgenden Verzeichnis werden die Gegenstände zur Übersicht nur kurz angegeben; die Ausführung einzelner läßt sich nach und nach mitteilen. Die hinter jedem Bilde angezeichneten römischen Zahlen deuten auf das erste und zweite Buch Philostrats. Jun. weist auf die Überlieferung des Jüngeren. Ebenso deuten die arabischen Zahlen auf die Folge, wie die Bilder im griechischen Text geordnet sind. Was den herkulanischen Altertümern und neueren Künstlern angehört, ist gleichfalls angezeichnet.

Antike Gemäldegalerie.

I. Hoch-heroischen, tragischen Inhalts.

1. Antilochus; vor Troja getöteter Held, von Achill beweint, mit großer Umgebung von trauernden Freunden und Kampfgesellen. II. 7.

2. Memnon; von Achill getötet, von Aurora, der Mutter, liebevoll bestattet. I. 7.

3. Skamander; das Gewässer durch Vulkan ausgetrocknet, das Ufer versengt, um Achill zu retten. I. 1.

4. Menöceus[1]; sterbender Held, als patriotisches Opfer. I. 4.

5. * Hippolyt und Phädra; werbende, verschmähte Stiefmutter. „Herkulan. Altert." T. III. Tab. 15.

5. a) Hippolyt; Jüngling, unschuldig, durch übereilten Vaterfluch ungerecht verderbt. II. 4.

6. Antigone; Schwester, zu Bestattung des Bruders ihr Leben wagend. II. 29.

7. Evadne; Heldenweib, dem erschlagenen Gemahl[2] im Flammentode folgend. II. 30.

8. Panthia[3]; Gemahlin, neben dem erlegten Gatten sterbend. II. 9.

---

[1] Menöceus brachte sich beim Zuge der Sieben gegen Theben dem Zorn des Ares als Opfer dar. — [2] Kapaneus, einer der Sieben gegen Theben, beim Sturm auf die Stadt von Zeus' Blitz getroffen. — [3] Als ihr Gemahl, der Perserfürst Abradatas, im Kampfe des Kyros gegen Lydien fiel, tötete sie sich selbst.

9. Ajax, der Lokrier; unbezwungener Held, dem grausesten Untergange trotzend. II. 13.

10. Philoktet; einsam, grenzenlos leidender Held. III. 17.

11. Phaëton; verwegener Jüngling, sich durch Übermut den Tod zuziehend. I. 11.

11. a) Ikarus; gestrandet, bedauert vom geretteten Vater, beschaut vom nachdenklichen Hirten. „Herkul. Altert." T. IV. Tab. 63.

11. b) Phrixus und Helle; Bruder, der die Schwester auf dem magischen Flug übers Meer aus den Wellen nicht retten kann. „Herkul. Altert." T. III. Tab. 4.

12. Hyacinth; schönster Jüngling, von Apoll und Zephyr geliebt. III. 14.

13. Hyacinth; getötet durch Liebe und Mißgunst[1]. I. 24.

13. a) Cephalus und Prokris; Gattin durch Eifersucht und Schicksal getötet[2]. Julius Roman[3].

14. Amphiaraus; Prophet, auf der Orakelstätte prangend. I. 26.

15. Kassandra; Familienmord. II. 19.

16. Rhodogyne[4]; Siegerin in voller Pracht. II. 5.

16. a) Sieger und Siegesgöttin, an einer Trophäe. „Herkul. Altert." T. III. Tab. 39.

17. Themistokles; historisch edle Darstellung. II. 32.

II. Liebesannäherung, Bewerbung, Gelingen, Mißlingen.

18. * Venus; dem Meer entsteigend, auf der Muschel ruhend, mit der Muschel schiffend. „Herkul. Altert." T. IV. Tab. 3. Oft und überall wiederholt.

18. a) Vorspiele der Liebesgötter. I. 6.

19. Neptun und Amymone; der Gott wirbt um die

[1] Der eifersüchtige Zephyrus trieb beim Diskuswerfen die von Apollo geschleuderte Wurfscheibe dem Hyacinthus an den Kopf. — [2] Cephalus, ein attischer Heros, tötete auf der Jagd, in dem Glauben, ein Wild zu treffen, seine Gattin Prokris, die ihm aus Eifersucht nachgeschlichen war. — [3] G. Romanos Bild, gestochen von G. Ghisi. — [4] Vgl. hierzu, wie für andere hier nicht erläuterte Sujets, die ausführlichen Darstellungen weiter unten im Text.

Tochter des Danaus, die, um sich Wasser aus dem Flusse zu holen, an den Inachus herankam. I. 7.

19. a) Theseus und die geretteten Kinder. „Herkul. Altert." T. I. Tab. 5.

19. b) Ariadne; verlassen, einsam, dem fortsegelnden Schiffe bestürzt nachblickend. „Herkul. Altert." T. II. Tab. 14.

19. c) Ariadne; verlassen, dem absegelnden Schiffe bewußt- und jammervoll nachblickend, unter dem Beistand von Genien. „Herkul. Altert." T. II. Tab. 15.

20. Ariadne; schlafende Schönheit, vom Liebenden und seinem Gefolge bewundert. I. 15.

20. a) Vollkommen derselbe Gegenstand, buchstäblich nachgebildet. „Herkul. Altert." T. II. Tab. 16.

20. b) Leda, mit dem Schwan, unzähligemal wiederholt. „Herkul. Altert." T. III. Tab. 8.

20. c) Leda, am Eurotas; die Doppelzwillinge sind den Eierschalen entschlüpft. Jul. Roman[1].

21. Pelops, als Freiersmann. I. 30.

22. Derselbe Gegenstand, ernster genommen. Jun.[2] 9.

23. Pelops führt die Braut heim. I. 17.

24. Vorspiel zu der Argonautenfahrt. Jun. 8.

25. Glaukus weissagt den Argonauten. II. 15.

26. Jason und Medea; mächtig furchtbares Paar. Jun. 7.

27. Argo; Rückkehr der Argonauten. Jun. 11.

28. Perseus verdient die Andromeda. I. 29.

29. Zyklop vermißt die Galatee. II. 18.

29. a) Zyklop, in Liebeshoffnung. „Herkul. Altert." T. I. p. 10.

30. Pasiphaë; Künstler, dem Liebeswahnsinn dienend[3]. I. 16.

31. Meles und Critheis[4]; Homer entspringt. II. 8.

III. Geburt und Erziehung.

32. Minervas Geburt, sie entwindet sich aus dem Haupte

[1] Stich von D. Ghisi. — [2] Jun., der jüngere (vierte) Philostrat. — [3] Ein von dem erzürnten Poseidon aus dem Meer gesandter Stier erzeugte mit der in Wahnsinn versetzten Pasiphae, Gemahlin des Minos, den Minotauros. — [4] Meles, Flußgott, und Critheis, Nymphe, galten als Eltern Homers

Zeus' und wird von Göttern und Menschen herrlich empfangen. II. 27.

33. Semele; des Bacchus Geburt. Die Mutter kömmt um, der Sohn tritt durchs Feuer ins lebendigste Leben. I. 14.

33. a) Bacchus' Erziehung durch Faunen und Nymphen in Gegenwart des Merkur. „Herkul. Altert." T. II. Tab. 12.

34. Hermes' Geburt; er tritt sogleich als Schelm und Schalk unter Götter und Menschen. I. 26.

35. Achills Kindheit, von Chiron erzogen. II. 2.

35. a) Dasselbe. „Herkul. Altert." T. I. Tab. 8.

36. Achill, auf Skyros. Der junge Held unter Mädchen kaum erkennbar. Jun. I.

37. Zentaurische Familienszene. Höchster Kunstsinn. II. 4.

IV. Herkules.

38. Der Halbgott Sieger als Kind. Jun. 5.

38. a) Dasselbe. „Herkul. Altert." T. I. Tab. 7.

39. Achelous; Kampf wegen Dejanira. Jun. 4.

40. Nessus; Errettung der Dejanira. Jun. 16.

41. Antäus; Sieg durch Ringen. II. 21.

42. Hesione, befreit durch Herkules. Jun. 12.

42. a) Derselbe Gegenstand. „Herkul. Altert." T. IV. Tab. 61.

43. Atlas; der Held nimmt das Himmelsgewölbe auf seine Schultern. II. 20.

43. a) Hylas; untergetaucht von Nymphen. „Herkul. Altert." T. IV. Tab. 6.

43. b) Hylas; überwältigt von Nymphen. Julius Roman[1]

44. Abderus; dessen Tod gerochen. Groß gedacht und reizend rührend ausgeführt. II. 25.

44. a) Herkules, als Vater; unendlich zart und zierlich. „Herkul. Altert." T. I. Tab. 6.

45. Herkules, rasend; schlecht belohnte Großtaten. II. 23.

45. a) Herkules, bei Admet; schwelgender Gast im Trauerhause. W. K. F.

46. Herkules und Thiodamas; der speisegierige Held beschmaust einen widerwilligen Ackersmann. II. 24.

[1] Gestochen von P. S. Bartoli.

47. Herkules und die Pygmäen; köstlicher Gegensatz. II. 22.

47. a) Derselbe Gegenstand; glücklich aufgefaßt von Julius Roman.

V. Kämpfen und Ringen.

48. Palästra; überschwenglich großes Bild; wer den Begriff desselben fassen kann, ist in der Kunst sein ganzes Leben geborgen. II. 33.

49. Arrhichio; der Athlete, im dritten Siege verscheidend. II. 6.

50. Phorbas; grausam Beraubender[1] unterliegt dem Phöbus. II. 19.

VI. Jäger und Jagden.

51. Meleager und Atalanta; heroische Jagd. Jun. 15.

51. a) Das gleiche, von Julius Roman[2].

52. Abermals Schweinsjagd, von unendlicher Schönheit. I. 28.

53. Gastmahl nach der Jagd; höchst liebenswürdig. Jun. 3.

54. Narcissus; der Jäger in sich selbst verirrt. I. 23.

VII. Poesie, Gesang, Tanz.

55. Pan; von den Nymphen im Mittagsschlaf überfallen, gebunden, verhöhnt und mißhandelt. II. 11.

56. Midas; der weichliche lydische König, von schönen Mädchen umgeben, freut sich, einen Faun gefangen zu haben. Andere Faune freuen sich deshalb auch, der eine aber liegt betrunken, seiner ohnmächtig. I. 22.

57. *Olympus[3]; als Knabe vom Pan unterrichtet. „Herkul. Altert." T. I. Tab. 9.

57. a) Olympus; der schönste Jüngling, einsam sitzend, bläst auf der Flöte; die Oberhälfte seines Körpers spiegelt sich in der Quelle. I. 21.

---

[1] Er wollte den delphischen Tempel plündern. — [2] Gestochen von M. C. Prestel. — [3] Sagenhafter Sänger und Musiker in Phrygien, dem besonders die Ausbildung des Flötenspiels zugeschrieben wird.

57. b) Olympus flötet, ein silenartiger Pan hört ihm aufmerksam zu. Annibal Carrache.

58. Olympus; er hat die Flöte weggelegt und singt. Er sitzt auf blumigem Rasen, Satyren umgeben und verehren ihn. I. 20.

59. Marsyas besiegt; der Szythe und Apoll, Satyren und Umgebung. Jun. 2.

60. Amphion; auf zierlichster Leier spielend, die Steine wetteifern, sich zur Mauer zu bilden. I. 10.

61. Äsop; die Muse der Fabel kömmt zu ihm; krönt, bekränzt ihn, Tiere stehen menschenartig umher. I. 3.

62. Orpheus; Tiere, ja Wälder und Felsen heranziehend. Jun. 6.

62. a) Orpheus; entsetzt sich (jenem Zauberlehrling ähnlich) vor der Menge von Tieren, die er herangezogen. Ein unschätzbarer Gedanke, für den engen Raum des geschnittenen Steines geeignet. Antike Gemme.

63. Pindar; der Neugeborne liegt auf Lorbeer- und Myrtenzweigen unter dem Schutz der Rhea, die Nymphen sind gegenwärtig, Pan tanzt, ein Bienenschwarm umschwebt den Knaben. II. 12.

64. Sophokles; nachdenkend, Melpomene Geschenke anbietend. Äskulap steht daneben, Bienen schwärmen umher. Jun. 13.

65. Venus; ihr elfenbeinernes Bild von Opfern umgeben; leicht gekleidete, eifrig singende Jungfrauen. II. 1.

VIII. See-, Wasser- und Landstücke.

66. Bacchus und die Tyrrhener; offene See, zwei Schiffe, in dem einen Bacchus und die Bacchantinnen in Zuversicht und Behagen; die Seeräuber gewaltsam, sogleich aber in Delphine verwandelt. I. 19.

67. Andros; Insel, von Bacchus begünstigt. Der Quellgott, auf einem Lager von Traubenblättern, erteilt Wein statt Wassers; sein Fluß durchströmt das Land, Schmausende versammeln sich um ihn her. Am Ausfluß ins Meer ziehen sich

Tritonen heran zur Teilnahme. Bacchus mit großem Gefolg besucht die Insel. I. 25.

68. Palämon; am Ufer des Korinthischen Isthmus, im heiligen Haine, opfert das Volk. Der Knabe Palämon wird von einem Delphin schlafend in eine für ihn göttlich bereitete Uferhöhle geführt.[1] II. 16.

69. Bosporus; Land und See aufs mannigfaltigste und herrlichste belebt. I. 12.

70. Der Nil; umgeben von Kindern und allen Attributen. I. 5.

70. a) Der Nil im Sinken; Mosaik von Palestrina[2].

71. Die Inseln; Wasser und Land mit ihren Charakteren, Erzeugnissen und Begebenheiten. II. 17.

72. Thessalien; Neptun nötigt den Peneus zu schnellerem Lauf. Das Wasser fällt, die Erde grünt. II. 14.

73. Die Sümpfe; im Sinne der vorhergehenden. Wasser und Land in wechselseitigem Bezug freundlich dargestellt. I. 9.

74. Die Fischer; bezüglich auf 69. Fang der Thunfische. I. 13.

74. a) Delphins-Fang; Julius Roman[3].

74. b) Ähnliches, um jene Vorstellung zu beleben. „Herkul. Altertum." T. II. Tab. 50.

75. Dodona; Götterhain mit allen heiligen Gerätschaften, Bewohnern und Angestellten. II. 34.

76. Nächtlicher Schmaus; unschätzbares Bild, schwer einzuordnen, siehe hier als Zugabe. I. 2.

IX. Stillleben.

77. Xenien[4]. I. 31.

78. Xenien. II. 26.

---

[1] Athamas, König der Minyer (in Böotien), von Juno wahnsinnig gemacht, weil in seinem Hause der Sohn der Semele auferzogen wurde, verfolgt seine Gemahlin Ino (Leukothea) und seinen Sohn Melikertes; diese stürzen sich ins Meer und werden rettende Meergottheiten, Melikertes unter dem Namen Palämon. — [2] Stadt in Latium in den danach benannten Prenestiner Bergen. Das gewaltige Fußbodenmosaik im Palazzo Barberini stellt eine reiche Fülle ägyptischer Naturszenen dar; es stammt wahrscheinlich aus der Zeit der flavischen Kaiser. — [3] Gestochen von A. Ghisi. — [4] Gastgeschenke.

78. a) Beispiele zu vollkommener Befriedigung. „Herkul. Altert." T. II. Tab. 56. sqq.

79. Gewebe; Beispiel der zartesten, sichersten Pinselführung. II. 29.

Weitere Ausführung.

Übersehen wir nunmehr die Philostratische Galerie als ein geordnetes Ganze, wird uns klar, daß durch entdeckte, wahrhaft antike Bilder wir uns von der Grundwahrhaftigkeit jener rhetorischen Beschreibungen überzeugen dürfen, sehen wir ein, daß es nur von uns abhängt, einzuschalten und anzufügen, damit der Begriff einer lebendigen Kunst sich mehr und mehr betätige, finden wir, daß auch große Neuere dieser Sinnesart gefolgt und uns dergleichen musterhafte Bilder hinterlassen: so wird Wunsch und Verpflichtung immer stärker, nunmehr ins einzelne zu gehen und eine Ausführung, wo nicht zu leisten, doch vorzubereiten. Da also ohnehin schon zu lange gezaudert worden, ungesäumt ans Werk!

I.

Antilochus.

Das Haupterfordernis einer großen Komposition war schon von den Alten anerkannt, daß nämlich viele bedeutende Charaktere sich um *einen* Mittelpunkt vereinigen müssen, der, wirksam genug, sie anrege, bei einem gemeinsamen Interesse ihre Eigenheiten auszusprechen. Im gegenwärtigen Fall ist dieser Lebenspunkt ein getöteter, allgemein bedauerter Jüngling.

Antilochus, indem er seinen Vater Nestor in der Schlacht zu schützen herandringt, wird von dem Afrikaner Memnon erschlagen. Hier liegt er nun in jugendlicher Schöne; das Gefühl, seinen Vater gerettet zu haben, umschwebt noch heiter die Gesichtszüge. Sein Bart ist mehr als der keimende Bart eines Jünglings, das Haar gelb wie die Sonne. Die leichten Füße liegen hingestreckt, der Körper, zur Geschwindigkeit gebaut, wie Elfenbein anzusehen, aus der Brustwunde nun von purpurnem Blut durchrieselt.

Achill, grimmig-schmerzhaft, warf sich über ihn, Rache

schwörend gegen den Mörder, der ihm den Tröster seines Jammers, als Patroklus unterlag, seinen letzten, besten Freund und Gesellen geraubt.

Die Feldherren stehen umher, teilnehmend, jeder seinen Charakter behauptend. Menelaus wird erkannt am Sanften, Agamemnon am Göttlichen, Diomed am Freikühnen, Ajax steht finster und trotzig, der Lokrier als tüchtiger Mann. Ulyß fällt auf als nachdenklich und bemerkend. Nestor scheint zu fehlen. Das Kriegsvolk, auf seine Speere gelehnt, mit übereinander geschlagenen Füßen, umringt die Versammlung, einen Trauergesang anzustimmen.

Skamander.

In schneller Bewegung stürmt aus der Höhe Vulkan auf den Flußgott. Die weite Ebene, wo man auch Troja erblickt, ist mit Feuer überschwemmt, das wassergleich nach dem Flußbette zuströmt.

Das Feuer jedoch, wie es den Gott umgibt, stürzt unmittelbar in das Wasser. Schon sind alle Bäume des Ufers verbrannt; der Fluß ohne Haare fleht um Gnade vom Gott, um welchen her das Feuer nicht gelb wie gewöhnlich erscheint, sondern gold- und sonnenfarben.

Menöceus.

Ein tüchtiger Jüngling ist vorgestellt, aufrecht noch auf seinen Füßen; aber ach! er hat mit blankem Schwert die Seite durchbohrt, das Blut fließt, die Seele will entfliehn, er fängt schon an zu wanken und erwartet den Tod mit heitern, liebreichen Augen. Wie schade um den herrlichen jungen Mann! Sein kräftiger Körperbau, im Kampfspiel tüchtig ausgearbeitet, braunlich gesunde Farbe. Seine hochgewölbte Brust möchte man betasten, die Schultern sind stark, der Nacken fest, nicht steif, sein Haarwuchs gemäßigt, der Jüngling wollte nicht in Locken weibisch erscheinen. Vom schönsten Gleichmaß Rippen und Lenden. Was uns durch Bewegung und Beugung des Körpers von der Rückseite sichtbar wird, ist ebenfalls schön und bewundernswürdig.

Fragst du nun aber, wer er sei, so erkenne in ihm Kreons, des unglücklichen Tyrannen von Theben, geliebtesten Sohn.

Tiresias weissagte, daß, nur wenn er beim Eingang der Drachenhöhle sterben würde, die Stadt befreit sein könne. Heimlich begibt er sich heraus und opfert sich selbst. Nun begreifst du auch, was die Höhle, was der versteckte Drache bedeutet. In der Ferne sieht man Theben und die Sieben, die es bestürmen. Das Bild ist mit hohem Augpunkt gemalt und eine Art Perspektive dabei angebracht.

Antigone.

Heldenschwester! Mit einem Knie an der Erde, umfaßt sie den toten Bruder, der, weil er seine Vaterstadt bedrohend umgekommen, unbegraben sollte verwesen. Die Nacht verbirgt ihre Großtat, der Mond erleuchtet das Vorhaben. Mit stummem Schmerz ergreift sie den Bruder, ihre Gestalt gibt Zutrauen, daß sie fähig sei, einen riesenhaften Helden zu bestatten. In der Ferne sieht man die erschlagenen Belagerer, Roß und Mann hingestreckt.

Ahndungsvoll wächst auf Eteokles' Grabhügel ein Granatbaum; ferner siehst du zwei als Totenopfer gegeneinander über brennende Flammen, sie stoßen sich wechselseitig ab; jene Frucht, durch blutigen Saft das Mordbeginnen, diese Feuer, durch seltsames Erscheinen den unauslöschlichen Haß der Brüder auch im Tode bezeichnend.

Evadne.

Ein wohlgeschmückter, mit geopferten Tieren umlegter Holzstoß soll den riesenhaften Körper des Kapaneus verzehren. Aber allein soll er nicht abscheiden! Evadne, seine Gattin, Heldenweib, des Helden wert, schmückte sich als höchstes Opfer mit Kränzen. Ihr Blick ist hochherrlich; denn indem sie sich ins Feuer stürzt, scheint sie ihrem Gemahl zuzurufen. Sie schwebt mit geöffneten Lippen.

Wer aber auch hat dieses Feuer angeschürt? Liebesgötter mit kleinen Fackeln sind um den dürren Schragen versammelt, schon entzündet er sich, schon dampft und flammt er, sie aber sehen betrübt auf ihr Geschäft. Und so wird ein erhabenes Bild gemildert zur Anmut.

Ajax der Lokrier.

Sonderung der Charaktere war ein Hauptgrundsatz griechi-

scher bildender Kunst, Verteilung der Eigenschaften in einem hohen geselligen Kreis, er sei göttlich oder menschlich. Wenn nun den Helden mehr als andern Frömmigkeit geziemt und die besseren vor Theben wie vor Troja als gottergebene sich darstellen, so bedurfte doch dort wie hier der Lebenskreis eines Gottlosen.

Diese Rolle war dem untergeordneten Ajax zugeteilt, der sich weder Gott noch Menschen fügt, zuletzt aber seiner Strafe nicht entgeht.

Hier sehen wir schäumende Meereswogen den unterwaschenen Felsen umgäschen; oben steht Ajax, furchtbar anzusehen; er blickt umher wie ein vom Rausche sich Sammelnder. Ihm entgegnet Neptun fürchterlich mit wilden Haaren, in denen der anstrebende Sturm faust.

Das verlassene, im Innersten brennende Schiff treibt fort; in die Flammen als wie in Segel stößt der Wind. Keinen Gegenstand faßt Ajax ins Auge, nicht das Schiff, nicht die Felsen; dem Meer scheint er zu zürnen; keineswegs fürchtet er den eindringenden Poseidon, immer noch wie zum Angriff bereit steht er, die Arme streben kräftig, der Nacken schwillt wie gegen Hektor und die Trojer.

Aber Poseidon schwingt den Dreizack, und sogleich wird die Klippe mit dem trotzigen Helden in den Schlund stürzen.

Ein hochtragisch prägnanter Moment: ein eben Geretteter, vom feindseligen Gotte verfolgt und verderbt. Alles ist so augenblicklich bewegt und vorübergehend, daß dieser Gegenstand unter die höchsten zu rechnen ist, welche die bildende Kunst sich aneignen darf.

Philoktet.

Einsam sitzend auf Lemnos, leidet schmerzhaft Philoktet an der unheilbaren dämonischen Wunde. Das Antlitz bezeichnet sein Übel. Düstere Augenbrauen drücken sich über tiefliegende, geschwächte, niederschauende Augen herüber; unbesorgtes Haar, wilder, starrer Bart bezeichnen genugsam den traurigen Zustand; das veraltete Gewand, der verbundene Knöchel sagen das übrige.

Er zeigte den Griechen ein verpöntes Heiligtum und ward so gestraft.

Rhodogyne.

Kriegerische Königin! Sie hat mit ihren Persern die bundbrüchigen Armenier überwunden und erscheint als Gegenbild zu Semiramis. Kriegerisch bewaffnet und königlich geschmückt steht sie auf dem Schlachtfeld, die Feinde sind erlegt, Pferde verscheucht, Land und Fluß von Blute gerötet. Die Eile, womit sie die Schlacht begann, den Sieg erlangte, wird dadurch angedeutet, daß die eine Seite ihres Haares aufgeschmückt ist, die andere hingegen in Locken frei herunterfällt. Ihr Pferd aus Nisäa steht neben ihr, schwarz auf weißen Beinen, auch ist dessen erhaben gerundete Stirne weiß, und weiße Nasenlöcher schnauben. Edelsteine, kostbares Geschmeide und vielen andern Putz hat die Fürstin dem Pferd überlassen, damit es stolz darauf sei, sie mutig einhertrage.

Und wie das Schlachtfeld durch Ströme Bluts ein majestätisches Ansehen gewinnt, so erhöht auch der Fürstin Purpurgewand alles, nur nicht sie selbst. Ihr Gürtel, der dem Kleide verwehrt, über die Knie herabzufallen, ist schön, auch schön das Unterkleid, auf welchem du gestickte Figuren siehst. Das Oberkleid, das von der Schulter zum Ellenbogen herabhängt, ist unter der Halsgrube zusammengeheftet, daher die Schulter eingehüllt, der Arm aber zum Teil entblößt und dieser Anzug nicht ganz nach Art der Amazonen. Der Umfang des Schildes würde die Brust bedecken, aber die linke Hand, durch den Schildriemen gesteckt, hält eine Lanze und von dem Busen den Schild ab. Dieser ist nun durch die Kunst des Malers mit der Schärfe gerade gegen uns gerichtet, so daß wir seine äußere, obere, erhöhte Fläche und zugleich die innere vertiefte sehen. Scheint nicht jene von Gold gewölbt und sind nicht Tiere hineingegraben? Das Innere des Schildes, wo die Hand durchgeht, ist Purpur, dessen Reiz vom Arm überboten wird.

Wir sind durchdrungen von der Siegerin Schönheit und mögen gerne weiter davon sprechen. Höret also! Wegen des Sieges über die Armenier bringt sie ein Opfer und möchte ihrem Dank auch wohl noch eine Bitte hinzufügen, nämlich die Männer allezeit so besiegen zu können wie jetzt; denn das Glück der Liebe und Gegenliebe scheint sie nicht zu kennen. Uns aber soll sie nicht

erschrecken noch abweisen, wir werden sie nur um desto genauer betrachten. Derjenige Teil ihrer Haare, der noch aufgesteckt ist, mildert durch weibliche Zierlichkeit ihr sprödes Ansehn, dagegen der herabhängende das Männlich-Wilde vermehrt. Dieser ist goldner als Gold, jener nach richtiger Beobachtung geflochtener Haare von etwas mehr dunkler Farbe. Die Augenbrauen entspringen höchst reizend gleich über der Nase wie aus einer Wurzel und lagern sich mit unglaublichem Reiz um den Halbzirkel der Augen. Von diesen erhält die Wange erst ihre rechte Bedeutung und entzückt durch heiteres Ansehn; denn der Sitz der Heiterkeit ist die Wange. Die Augen fallen vom Grauen ins Schwarze, sie nehmen ihre Heiterkeit von dem erfochtenen Sieg, Schönheit von der Natur, Majestät von der Fürstin. Der Mund ist weich, zum Genuß der Liebe reizend, die Lippen roseblühend und beide einander gleich, die Öffnung mäßig und lieblich; sie spricht das Opfergebet zum Siege.

Vermagst du nun den Blick von ihr abzuwenden, so siehst du Gefangene hie und da, Siegeszeichen und alle Folgen einer gewonnenen Schlacht, und so überzeugst du dich, daß der Künstler nichts vergaß, seinem Bild alle Vollständigkeit und Vollendung zu geben.

II.

Vorspiele der Liebesgötter.

Bei Betrachtung dieses belebten, heitern Bildes laßt euch zuerst nicht irre machen, weder durch die Schönheit des Fruchthaines noch durch die lebhafte Bewegung der geflügelten Knaben, sondern beschauet vor allen Dingen die Statue der Venus unter einem ausgehöhlten Felsen, dem die munterste Quelle unausgesetzt entspringt. Dort haben die Nymphen sie aufgerichtet aus Dankbarkeit, daß die Göttin sie zu so glücklichen Müttern, zu Müttern der Liebesgötter bestimmt hat.

Als Weihgeschenke stifteten sie daneben, wie diese Inschrift sagt, einen silbernen Spiegel, den vergoldeten Pantoffel, goldene Hafte, alles zum Putz der Venus gehörig. Auch Liebesgötter bringen ihr Erstlingsäpfel zum Geschenk, sie stehen herum und bitten: der Hain möge so fort immerdar blühen und Früchte tragen!

Abgeteilt ist der vorliegende Garten in zierliche Beete, durchschnitten von zugänglichen Wegen; im Grase läßt sich ein Wettlauf anstellen; auch zum Schlummern finden sich ruhige Plätze. Auf den hohen Ästen hangen goldne Äpfel, von der Sonne gerötet, ganze Schwärme der Liebesgötter an sich ziehend. Sie fliegen empor zu den Früchten auf schimmernden Flügeln, meerblau, purpurrot und Gold. Goldene Köcher und Pfeile haben sie an die Äste gehängt, den Reichtum des Anblicks zu vermehren.

Bunte, tausendfarbige Kleider liegen im Grase, der Kränze bedürfen sie nicht; denn mit lockigen Haaren sind sie genugsam bekränzt. Nicht weniger auffallend sind die Körbe zum Einsammeln des Obstes; sie glänzen von Sardonyx, Smaragd, von echten Perlen. Alles Meisterstücke Vulkans.

Lassen wir nun die Menge tanzen, laufen, schlafen oder sich der Äpfel erfreuen; zwei Paare der schönsten Liebesgötter fordern zunächst unsere ganze Aufmerksamkeit.

Hier scheint der Künstler ein Sinnbild der Freundschaft und gegenseitiger Liebe gestiftet zu haben. Zwei dieser schönen Knaben werfen sich Äpfel zu; diese fangen erst an, sich einander zu lieben. Der eine küßt den Apfel und wirft ihn dem andern entgegen; dieser faßt ihn auf, und man sieht, daß er ihn wieder küssen und zurückwerfen wird. Ein so anmutiger Scherz bedeutet, daß sie sich erst zur Liebe reizen.

Das andere Paar schießt Pfeile gegeneinander ab, nicht mit feindlichen Blicken, vielmehr scheint einer dem andern die Brust zu bieten, damit er desto gewisser treffen könne. Diese sind bedacht, in das tiefste Herz die Leidenschaft zu senken. Beide Paare beschäftigen sich zur Seite frei und allein.

Aber ein feindseliges Paar wird von einer Menge Zuschauer umgeben, die Kämpfenden, erhitzt, ringen miteinander. Der eine hat seinen Widersacher schon niedergebracht und fliegt ihm auf den Rücken, ihn zu binden und zu drosseln, der andere jedoch faßt noch einigen Mut, er strebt sich aufzurichten, hält des Gegners Hand von seinem Hals ab, indem er ihm einen Finger auswärts dreht, so daß die andern folgen müssen und sich nicht mehr schließen können. Der verdrehte Finger schmerzt aber den Kämpfer so sehr, daß er den kleinen Widersacher ins Ohr zu beißen

sucht. Weil er nun dadurch die Kampfordnung verletzt, zürnen die Zuschauer und werfen ihn mit Äpfeln.

Zu der allerlebhaftesten Bewegung aber gibt ein Hase die Veranlassung. Er saß unter den Apfelbäumen und speiste die abgefallenen Früchte; einige, schon angenagt, mußte er liegen lassen; denn die Mutwilligen schreckten ihn auf mit Händeklatschen und Geschrei, mit flatterndem Gewand verscheuchen sie ihn. Einige fliegen über ihm her; dieser rennt nach, und als er den Flüchtling zu haschen denkt, dreht sich das gewandte Tier zur andern Seite. Der dort ergriff ihn am Bein, ließ ihn aber wieder entwischen, und alle Gespielen lachen darüber. Indem nun die Jagd so vorwärts geht, sind von den Verfolgenden einige auf die Seite, andere vor sich hin, andere mit ausgebreiteten Händen gefallen. Sie liegen alle noch in der Stellung, wie sie das Tier verfehlten, um die Schnelligkeit der Handlung anzudeuten. Aber warum schießen sie nicht nach ihm, da ihnen die Waffen zur Hand sind? Nein! sie wollen ihn lebendig fangen, um ihn der Venus zu widmen als ein angenehmes Weihegeschenk; denn dieses brünstige, fruchtbare Geschlecht ist Liebling der Göttin.

Neptun und Amymone.

Danaus, der seine funfzig Töchter streng zu Hausgeschäften anhielt, damit sie in eng abgeschlossenem Kreise ihn bedienten und sich erhielten, hatte nach alter Sitte die mannigfaltigen Beschäftigungen unter sie verteilt. Amymone, vielleicht die Jüngste, war befehligt, das tägliche Wasser zu holen, aber nicht etwa bequem aus einem nah gelegenen Brunnen, sondern dorthin mußte sie wandern, fern von der Wohnung, wo sich Inachus, der Strom, mit dem Meere vereinigt.

Auch heute kam sie wieder. Der Künstler verleiht ihr eine derbe, tüchtige Gestalt, wie sie der Riesentochter ziemt. Braun ist die Haut des kräftigen Körpers, angehaucht von den eindringenden Strahlen der Sonne, denen sie sich auf mühsamen Wegen immerfort auszusetzen genötigt ist. Aber heute findet sie nicht die Wasser des Flusses sanft in das Meer übergehen. Wellen des Ozeans stürmen heran; denn die Pferde Neptuns haben mit Schwimmfüßen den Gott herbeigebracht.

Die Jungfrau erschrickt, der Eimer ist ihrer Hand entfallen, sie steht scheu wie eine, die zu fliehen denkt. Aber entferne dich nicht, erhabenes Mädchen, siehe! der Gott blickt nicht wild, wie er wohl sonst den Stürmen gebietet, freundlich ist sein Antlitz, Anmut spielt darüber, wie auf beruhigtem Ozean die Abendsonne. Vertraue ihm, scheue nicht den umsichtigen Blick des Phöbus, nicht das schattenlose, geschwätzige Ufer, bald wird die Woge sich aufbäumen, unter smaragdenem Gewölbe der Gott sich deiner Neigung im purpurnen Schatten erfreuen. Unbelohnt sollst du nicht bleiben!

Von der Trefflichkeit des Bildes dürfen wir nicht viel Worte machen; da wir aber auf die Zukunft hindeuten, so erlauben wir uns eine Bemerkung außerhalb desselben. Die Härte, womit Danaus seine Töchter erzieht, macht jene Tat wahrscheinlich, wie sie, mehr sklavensinnig als grausam, ihre Gatten in der Brautnacht sämtlich ermorden. Amymone, mit dem Liebesglück nicht unbekannt, schont des ihrigen und wird wegen dieser Milde sowohl als durch die Gunst des Gottes von jener Strafe befreit, die ihren Schwestern für ewig auferlegt ist. Diese verrichten nun das mägdehafte Geschäft des Wasserschöpfens, aber um allen Erfolg betrogen. Statt des goldenen Gefäßes der Schwester sind ihnen zerbrochene und zerbrechende Scherben in die kraftlosen Hände gegeben.

Theseus und die Geretteten.

Glücklicherweise, wennschon durch ein großes Unheil, ward uns dieses Bild nicht bloß in rednerischer Darstellung erhalten; noch jetzt ist es mit Augen zu schauen unter den Schätzen von Portici und im Kupferstich allgemein bekannt. Von brauner Körperfarbe, steht der junge Held kräftig und schlank, mächtig und behend vor unsern Augen. Er dünkt uns riesenhaft, weil die Unglücksgefährten, die nunmehr Geretteten, als Kinder gebildet sind, der Hauptfigur symbolisch untergeordnet durch die Weisheit des Künstlers. Keins derselben wäre fähig, die Keule zu schwingen und sich mit dem Ungeheuer zu messen, das unter den Füßen des Überwinders liegt.

Ebendiesem hülfsbedürftigen Alter ziemt auch die Dankbarkeit, ihm ziemt es, die rettende Hand zu ergreifen, zu küssen, die

Kniee des Kräftigen zu umfassen, ihm vertraulich zu schmeicheln. Auch eine zwar nur halb kenntliche Gottheit ist in dem obern Raume sichtbar, anzuzeigen, daß nichts Heroisches ohne Mitwirkung hoher Dämonen geschehe.

Hier enthalten wir uns nicht einer weit eingreifenden Bemerkung. Die eigentliche Kraft und Wirksamkeit der Poesie sowie der bildenden Kunst liegt darin, daß sie Hauptfiguren schafft und alles, was diese umgibt, selbst das Würdigste, untergeordnet darstellt. Hierdurch lockt sie den Blick auf eine Mitte, woher sich die Strahlen über das Ganze verbreiten, und so bewährt sich Glück und Weisheit der Erfindung sowie der Komposition einer wahren, alleinigen Dichtung.

Die Geschichte dagegen handelt ganz anders. Von ihr erwartet man Gerechtigkeit; sie darf, ja sie soll den Glanz des Vorfechters eher dämpfen als erhöhen. Deshalb verteilt sie Licht und Schatten über alle; selbst den Geringsten unter den Mitwirkenden zieht sie hervor, damit auch ihm seine gebührende Portion des Ruhms zugemessen werde.

Fordert man aber aus mißverstandener Wahrheitsliebe von der Poesie, daß sie gerecht sein solle, so zerstört man sie alsobald, wovon uns Philostrat, dem wir so viel verdanken, in seinem Heldenbuche das deutlichste Beispiel überliefert. Sein dämonischer Protesilaus tadelt den Homer deshalb, daß er die Verdienste des Palamedes verschwiegen und sich als Mitschuldigen des verbrecherischen Ulysses erwiesen, der den genannten trefflichen Kriegs- und Friedenshelden heimtückisch beiseite geschafft.

Hier sieht man den Übergang der Poesie zur Prose, welcher dadurch bewirkt wird, daß man die Einbildungskraft entzügelt und ihr vergönnt, gesetzlos umherzuschweifen, bald der Wirklichkeit, bald dem Verstand, wie es sich schicken mag, zu dienen. Eben unserer Philostrate sämtliche Werke geben Zeugnis von der Wahrheit des Behaupteten. Es ist keine Poesie mehr, und sie können der Dichtung nicht entbehren.

Ariadne.

Schöner, vielleicht einziger Fall, wo eine Begebenheitsfolge

dargestellt wird, ohne daß die Einheit des Bildes dadurch aufgehoben werde. Theseus entfernt sich, Ariadne schläft ruhig, und schon tritt Bacchus heran zu liebevollem Ersatz des Verlustes, den sie noch nicht kennt. Welche charakteristische Mannigfaltigkeit aus einer Fabel entwickelt!

Theseus mit seinen heftig rudernden Athenern gewinnt schon, heimatsüchtig, das hohe Meer; ihr Streben, ihre Richtung, ihre Blicke sind von uns abgewendet, nur die Rücken sehen wir; es wäre vergebens, sie aufzuhalten.

Im ruhigsten Gegensatz liegt Ariadne auf bemoostem Felsen; sie schläft, ja sie selbst ist der Schlaf. Die volle Brust, der nackte Oberkörper ziehen das Auge hin; und wie gefällig vermittelt Hals und Kehle das zurückgesenkte Haupt! Die rechte Schulter, Arm und Seite bieten sich gleichfalls dem Beschauenden, dagegen die linke Hand auf dem Kleide ruht, damit es der Wind nicht verwirre. Der Hauch dieses jugendlichen Mundes, wie süß mag er sein! Ob er dufte wie Trauben oder Äpfel, wirst du, herannahender Gott, bald erfahren.

Dieser auch verdient es; denn nur mit Liebe geschmückt läßt ihn der Künstler auftreten; ihn ziert ein purpurnes Gewand und ein rosener Kranz des Hauptes. Liebetrunken ist sein ganzes Behagen, ruhig in Fülle, vor der Schönheit erstaunt, in sie versunken. Alles andere Beiwesen, wodurch Dionysos leicht kenntlich gemacht wird, beseitigte der kluge, fähige Künstler. Verworfen sind als unzeitig das blumige Kleid, die zarten Rehfelle, die Thyrsen; hier ist nur der zärtlich Liebende. Auch die Umgebung verhält sich gleichermaßen: nicht klappern die Bacchantinnen diesmal mit ihren Blechen, die Faune enthalten sich der Flöten, Pan selbst mäßigt seine Sprünge, daß er die Schläferin nicht frühzeitig erwecke. Schlägt sie aber die Augen auf, so freut sie sich schon über den Ersatz des Verlustes, sie genießt der göttlichen Gegenwart, ehe sie noch die Entfernung des Ungetreuen erfährt. Wie glücklich wirst du dich halten, wohlversorgtes Mädchen, wenn über diesem dürr scheinenden Felsenufer dich der Freund auf bebaute, bepflanzte Weinhügel führt, wo du in Rebengängen, von der munterſten Dienerschaft umringt, erst des Lebens genießest, welches du nicht enden,

sondern, von den Sternen herab in ewiger Freundlichkeit auf uns fortblickend, am allgegenwärtigen Himmel genießen wirst.

Prolog der Argonautenfahrt.

Im Vorsaal Jupiters spielen Amor und Ganymed, dieser an der phrygischen Mütze, jener an Bogen und Flügeln leicht zu erkennen; ihr Charakter unterscheidet sie aber noch mehr. Deutlich bezeichnet er sich beim Würfelspiel, das sie am Boden treiben. Amor sprang schon auf, den andern übermütig verspottend. Ganymed hingegen, von zwei überbliebenen Knöchelchen das eine soeben verlierend, wirft furchtsam und besorgt das letzte hin. Seine Gesichtszüge passen trefflich zu dieser Stimmung, die Wange traurig gesenkt, das Auge lieblich, aber getaucht in Kummer. Was der Künstler hiedurch andeuten wollte, bleibt Wissenden keineswegs verborgen.

Nebenbei sodann stehen drei Göttinnen, die man nicht verkennen wird. Minerva, in ihrer angebornen Rüstung, schaut unter dem Helm mit blauen Augen hervor, ihre männliche Wange jungfräulich gerötet. Auch die zweite kennt man sogleich. Sie verdankt dem unverwüstlichen Gürtel ein ewig süßes, entzückendes Lächeln, auch im Gemälde bezaubernd. Juno dagegen wird offenbar am Ernst und majestätischen Wesen.

Willst du aber wissen, was die wundersame Gesellschaft veranlasse, so blicke vom Olymp, wo dieses vorgeht, hinab auf das Ufer, das unten dargestellt ist. Dort siehst du einen Flußgott liegend im hohen Rohr, mit wildem Antlitz. Sein Haupthaar dicht und straubig, sein Bart niederwallend. Der Strom aber entquillt keiner Urne, sondern, ringsum hervorbrechend, deutet er auf die vielen Mündungen, womit er sich ins Meer stürzt.

Hier am Phasis sind nun die funfzig Argonauten gelandet, nachdem sie den Bosporus und die beweglichen Felsen durchschifft; sie beraten sich untereinander. Vieles ist geschehen, mehr noch zu tun übrig.

Da aber Schiff und Unternehmung allen vereinigten Göttern lieb und wert ist, so kommen in aller Namen drei Göttinnen, den Amor zu bitten, daß er, der Beförderer und Zerstörer großer Taten, sich diesmal günstig erweise und Medea, die

Tochter des Äetes, zugunsten Jasons wende. Amorn zu bereden und ihn vom Knabenspiel abzuziehen, beut ihm nun die Mutter, den eigenen Sohn mit ihren Reizen bezwingend, einen köstlichen Spielball und versichert ihn, Jupiter selbst habe sich als Kind damit ergötzt. Auch ist der Ball keines Gottes unwert, und mit besonderer Überlegung hat ihn der denkende Künstler dargestellt, als wäre er aus Streifen zusammengesetzt. Die Naht aber siehst du nicht, du mußt sie raten. Mit goldenen Kreisen wechseln blaue, so daß er, in die Höhe geworfen und sich umschwingend, wie ein Stern blinkt. Auch ist die Absicht der Göttinnen schon erfüllt: Amor wirft die Spielknöchelchen weg und hängt am Kleide der Mutter; die Gabe wünscht er gleich und beteuert dagegen, ihre Wünsche augenblicklich zu vollführen.

Glaucus der Meergott.

Schon liegt der Bosporus und die Symplegaden[1] hinter dem Schiffe. Argo durchschneidet des Pontus mittelste Bahn. Orpheus besänftigt durch seinen Gesang das lauschende Meer. Die Ladung aber des Fahrzeugs ist kostbar; denn es führt die Dioskuren, Herkules, die Äaciden, Boreaden, und was von Halbgöttern blühte zu der Zeit. Der Kiel aber des Schiffes ist zuverlässig, sicher und solcher Last geeignet; denn sie zimmerten ihn aus dodonäischer[2] weissagender Eiche. Nicht ganz verloren ging ihm Sprache und Prophetengeist. Nun im Schiff sehet ihr einen Helden, als Anführer sich auszeichnend, zwar nicht den Bedeutendsten und Stärksten, aber jung, munter und kühn, blondlockig und Gunst erwerbend. Es ist Jason, der das goldwollige Fell des Widders zu erobern schifft, des Wundergeschöpfs, das die Geschwister Phrixus und Helle durch die Lüfte übers Meer trug. Schwer ist die Aufgabe, die dem jungen Helden aufliegt: ihm geschieht Unrecht, man verdrängt ihn vom väterlichen Thron, und nur unter Bedingung, daß er dem umsichtigsten Wächter-Drachen jenen Schatz entreiße, kehrt er in sein angeerbtes Reich zurück. Deshalb ist die ganze Heldenschaft aufgeregt, ihm ergeben und untergeben. Tiphys hält das Steuer; der Erfinder

[1] Symplegaden, die oben erwähnten beweglichen Felsen. — [2] Zu Dodona in Epirus befand sich das berühmte Orakel des Zeus.

dieser Kunst, Lynceus, auf dem Vorderteil, dringt mit kräftigeren Strahlen als die Sonne selbst in die weiteste Ferne, entdeckt die hintersten Ufer und beobachtet unter dem Wasser jede gefahrdrohende Klippe. Und ebendiese durchdringenden Augen des umsichtigen Mannes scheinen uns ein Entsetzen zu verraten: er blickt auf eine fürchterliche Erscheinung, die unmittelbar, unerwartet aus den Wellen bricht. Die Helden, sämtlich erstaunt, feiern von der Arbeit. Herkules allein fährt fort, das Meer zu schlagen; was den übrigen als Wunder erscheint, sind ihm bekannte Dinge. Rastlos gewohnt zu arbeiten, strebt er kräftig vor wie nach, unbekümmert um alles nebenbei.

Alle nun schauen auf Glaucus, der sich dem Meer enthebt. Dieser, sonst ein Fischer, genoß vorwitzig Tang und Meerpflanze, die Wellen schlugen über ihm zusammen und führten ihn hinab als Fisch zu den Fischen. Aber der übriggebliebene menschliche Teil ward begünstigt, zukünftige Dinge kennt er, und nun steigt er herauf, den Argonauten ihre Schicksale zu verkünden. Wir betrachten seine Gestalt: aus seinen Locken, aus seinem Bart trieft, gießt das Meerwasser über Brust und Schultern herab, anzudeuten die Schnelligkeit, womit er sich hervorhob.

Seine Augenbrauen sind stark, in eins zusammengewachsen; sein mächtiger Arm ist kräftig geübt, mit dem er immer die Wellen ergreift und unter sich zwingt. Dicht mit Haaren ist seine Brust bewachsen, Moos und Meergras schlangen sich ein. Am Unterleibe sieht man die Andeutungen der schuppigen Fischgestalt, und wie das übrige geformt sei, läßt der Schwanz erraten, der hinten aus dem Meere herausschlägt, sich um seine Lenden schlingt und am gekrümmten, halbmondförmig auslaufenden Teil die Farbe des Meers abglänzt. Um ihn her schwärmen Alcyonen[1]. Auch sie besingen die Schicksale der Menschen; denn auch sie wurden verwandelt, auf und über den Wellen zu nisten und zu schweben. Das Meer scheint teil an ihrer Klage zu nehmen und Orpheus auf ihren Ton zu lauschen.

Jason und Medea.

Das Liebespaar, das hier gegeneinander steht, gibt zu eigenen

[1] Gewöhnliche Form: Halkyonen.

Betrachtungen Anlaß; wir fragen besorgt: sollten diese beiden wohl auch glücklich gegattet sein? Wer ist sie, die so bedenklich über den Augen die Stirne erhebt, tiefes Nachdenken auf den Brauen andeutet? das Haar priesterlich geschmückt, in dem Blick, ich weiß nicht, ob einen verliebten oder begeisterten Ausdruck. An ihr glaube ich eine der Heliaden zu erkennen! Es ist Medea, Tochter des Äetes; sie steht neben Jason, welchem Eros ihr Herz gewann. Nun aber scheint sie wunderbar nachdenklich. Worauf sie leidenschaftlich sinnt, wüßt' ich nicht zu sagen; so viel aber läßt sich behaupten: sie ist im Geiste unruhig, in der Seele bedrängt. Sie steht ganz nach innen gekehrt, in tiefer Brust beschäftigt, zur Einsamkeit aber nicht geneigt; denn ihre Kleidung ist nicht jene, deren sie sich bei zauberischen Weihegebräuchen bedient, des fürchterlichen Umgangs mit höhern Gewalten sich zu erfreuen; diesmal erscheint sie, wie es einer Fürstin ziemt, die sich der Menge darstellen will.

Jason aber hat ein angenehmes Gesicht, nicht ohne Manneskraft; sein Auge blickt ernst unter den Augenbrauen hervor, es deutet auf hohe Gesinnungen, auf ein Verschmähen aller Hindernisse. Das goldgelbe Haar bewegt sich um das Gesicht, und die feine Wolle sproßt um die Wange; gegürtet ist sein weites Kleid, von seinen Schultern fällt eine Löwenhaut, er steht gelehnt am Spieß. Der Ausdruck seines Gesichtes ist nicht übermütig, vielmehr bescheiden, doch voll Zutrauen auf seine Kräfte. Amor zwischen beiden maßt sich an, dieses Kunststück ausgeführt zu haben. Mit übereinander geschlagenen Füßen stützt er sich auf seinen Bogen; die Fackel hat er umgekehrt zur Erde gesenkt, anzudeuten, daß Unheil diese Verbindung bedrohe.

Die Rückkehr der Argonauten.

Dieses Bild, mein Sohn, bedarf wohl keiner Auslegung, du machst dir sie, ohne dich anzustrengen, selbst; denn das ist der Vorteil bei zyklischen Darstellungen, daß eine auf die andere hinweist, daß man sich in bekannter Gegend mit denselben Personen, nur unter andern Umständen wiederfinde.

Du erkennst hier Phasis, den Flußgott, wieder; sein Strom stürzt sich, wie vormals, ins Meer. Diesmal aber führt er Argo,

das Schiff, abwärts, der Mündung zu. Die Personen, die es trägt, kennst du sämtlich. Auch hier ist Orpheus, der mit Saitenspiel und Sang die Gesellen antreibt zu kräftigem Ruderschlag. Doch kaum bedarf es einer solchen Anreizung, alle Arme streben ja schon kräftigst, den hinabeilenden Fluß zu übereilen, aller Gefahren wohl bewußt, die sie im Rücken bedrohen.

Auf dem Hinterteile des Schiffes steht Jason mit seiner schönen Beute; er hält, wie immer, seinen Spieß, zur Verteidigung seiner Geliebten bewaffnet; sie aber steht nicht, wie wir sie sonst gekannt, herrlich und hehr, voll Mut und Trotz; ihre Augen, niederblickend, stehen voll Tränen; Furcht wegen der begangenen Tat und Nachdenken über die Zukunft scheinen sie zu beschäftigen. Auf ihren Zügen ist Überlegung ausgedrückt, als wenn sie jeden der streitenden Gedanken in ihrer Seele besonders betrachtete, den Blick auf jeden einzelnen heftete.

Am Lande siehst du die Auflösung dessen, was dir rätselhaft bleiben könnte. Um eine hohe Fichte ist ein Drache vielfach gewunden und geschlungen, das schwere Haupt jedoch auf den Boden gesenkt; diesen hat Medea eingeschläfert, und das goldene Vlies war erobert.

Aber schon hat Äetes den Verrat entdeckt; du erblickst den zornigen Vater auf einem vierspännigen Kriegswagen. Der Mann ist groß, über die anderen hervorragend, mit einer riesenhaften Rüstung angetan. Wütend glüht sein Gesicht. Feuer strömt aus den Augen. Entzündet ist die Fackel in seiner Rechten und deutet auf den Willen, Schiff und Schiffende zu verbrennen. Auf den Hinterwagen ward sein Spieß gesteckt, auch diese verderbliche Waffe gleich zur Hand.

Den wilden Anblick dieses Heranstürmers vermehrt das gewaltige Vorgreifen der Pferde; die Nasenlöcher stehen weit offen, den Nacken werfen sie in die Höhe, die Blicke sind voll Muts, wie allezeit, jetzt besonders, da sie aufgeregt sind; sie keuchen aus tiefer Brust, weil Absyrtus, der seinen Vater Äetes führt, ihnen schon Blutstriemen geschlagen hat. Der Staub, den sie erregen, verdunkelt über ihnen die Luft.

Perseus und Andromeda.

Und sind diese das Ufer bespülenden Wellen nicht blutrot? Die Küste, wäre dies Indien oder Äthiopien? und hier im fremdesten Lande, was hat wohl der griechische Jüngling zu tun? Ein seltsamer Kampf ist hier vorgefallen, das sehen wir. Aus dem Äthiopischen Meere stieg oft ein dämonischer Seedrache ans Land, um Herden und Menschen zu töten. Opfer wurden ihm geweiht, und nun auch Andromeda, die Königstochter, die deshalb nackt an den Felsen angeschlossen erscheint; aber sie hat nichts mehr zu fürchten, der Sieg ist gewonnen, das Ungeheuer liegt ans Ufer herausgewälzt, und Ströme seines Blutes sind es, die das Meer färben.

Perseus eilte, von Göttern aufgefordert, unter göttlicher Begünstigung wundersam bewaffnet herbei, aber doch vertraute er sich nicht allein; den Amor rief er heran, daß er ihn beim Luftkampf umschwebe und ihm beistünde, wenn er bald auf das Untier herabschießen, bald sich wieder von ihm vorsichtig entfernen sollte. Beiden zusammen, dem Gott und dem Helden, gebührt der Siegespreis. Auch tritt Amor hinzu in herrlicher Jünglingsgröße, die Fesseln der Andromeda zu lösen, nicht wie sonst, göttlich beruhigt und heiter, sondern wie aufgeregt und tief atmend, vom überwundenen großen Bestreben.

Andromeda ist schön, merkwürdig wegen der weißen Haut als Äthiopierin; aber noch mehr Bewunderung erfordert ihre Gestalt. Nicht sind die lydischen Mädchen weicher und zärter, die von Athen nicht stolzeres Ansehns, noch die von Sparta kräftiger.

Besonders aber wird ihre Schönheit erhöht durch die Lage, in welcher sie sich befindet. Sie kann es nicht glauben, daß sie so glücklich befreit ist, doch blickt sie schon, dem Perseus zu lächeln.

Der Held aber liegt unfern in schön duftendem Grase, worein die Schweißtropfen fallen. Den Medusenkopf beseitigt er, damit niemand, ihn erblickend, versteine. Eingeborne Hirten reichen ihm Milch und Wein. Es ist für uns ein fremder, lustiger Anblick, diese Äthiopier schwarz gefärbt zu sehen, wie sie zähnebleckend lachen und von Herzen sich freuen, an Gesichtszügen

meist einander ähnlich. Perseus läßt es geschehen, stützt sich auf den linken Arm, erhebt sich atmend und betrachtet nur Andromeda. Sein Mantel flattert im Winde, dieser ist von hoher Purpurfarbe, besprengt mit dunkleren Blutstropfen, die unter dem Kampfe mit dem Drachen hinaufspritzten.

Seine Schulter so trefflich zu malen, hat der Künstler die elfenbeinerne des Pelops zum Muster genommen, aber nur der Form nach; denn diese hier, vorher schon lebendig fleischfarben, ward im Kampf nur noch erhöhter. Die Adern sind nun doppelt belebt; denn nach dem erhitztesten Streite fühlt eine neue liebliche Regung der Held im Anblick Andromedas.

Zyklop und Galatee.

Du erblickst hier, mein Sohn, das Felsenufer einer zwar steilen und gebirgigen, aber doch glücklichen Insel, denn du siehst in Tälern und auf abhängigen Räumen Weinlese halten und Weizen abernten. Diese Männer aber haben nicht gepflanzt, noch gesäet, sondern ihnen wächst nach dem Willen der Götter sowie durch dichterische Gunst alles von selbst entgegen. Auch siehst du an höhern schroffen Stellen Ziegen und Schafe behaglich weiden; denn auch Milch, sowohl frische als geronnene, lieben die Bewohner zu Trank und Speise.

Fragst du nun, welches Volk wir sehen, so antworte ich dir: es sind die rauhen Zyklopen, die keine Häuser auferbauen, sondern sich in Höhlen des Gebirges einzeln untertun; deswegen betreiben sie auch kein gemeinsames Geschäft, noch versammeln sie sich zu irgend einer Beratung.

Lassen wir aber alles dieses beiseite! Wenden wir unsern Blick auf den wildesten unter ihnen, auf den hier sitzenden Polyphem, den Sohn Neptuns. Über seinem einzigen Auge dehnt sich ein Brauenbogen von Ohr zu Ohr, über dem aufgeworfenen Mund steht eine breite Nase, die Eckzähne ragen aus dem Lippenwinkel herab, sein dichtes Haar starrt umher wie Fichtenreis, an Brust, Bauch und Schenkeln ist er ganz rauch. Innerlich hungert er, löwengleich, nach Menschenfleisch; jetzt aber enthält er sich dessen, er ist verliebt, möchte gar zu gern gesittet erscheinen und bemüht sich wenigstens, freundlich auszusehen. Sein Blick

aber bleibt immer schrecklich, das Drohende desselben läßt sich nicht mildern, so wie reißende Tiere, wenn sie auch gehorchen, doch immer grimmig umherblicken.

Den deutlichsten Beweis aber, wie sehr er wünscht, sich angenehm zu machen, gibt sein gegenwärtiges Benehmen. Im Schatten einer Steineiche hält er die Flöte unter dem Arm und läßt sie ruhen, besingt aber Galateen, die Schöne des Meeres, die dort unten auf der Welle spielt; dorthin blickt er sehnsuchtsvoll, singt ihre weiße Haut, ihr munteres, frisches Betragen. An Süßigkeit überträfe sie ihm alle Trauben. Auch mit Geschenken möchte er sie bestechen; er hat zwei Rehe und zwei allerliebste Bären für sie aufgezogen. Solch ein Drang, solch eine Sehnsucht verschlingt alle gewohnte Sorgfalt; diese zerstreuten Schafe sind die seinigen, er achtet sie nicht, zählt sie nicht, schaut nicht mehr landwärts, sein Blick ist aufs Meer gerichtet.

Ruhig schwankt die breite Wasserfläche unter dem Wagen der Schönen; vier Delphine, nebeneinander gespannt, scheinen, zusammen fortstrebend, von einem Geiste beseelt; jungfräuliche Tritonen legen ihnen Zaum und Gebiß an, ihre mutwilligen Sprünge zu dämpfen. Sie aber steht auf dem Muschelwagen, das purpurne Gewand, ein Spiel der Winde, schwillt segelartig über ihrem Haupte und beschattet sie zugleich; deshalb ein rötlicher Durchschein auf ihrer Stirne glänzt, aber doch die Röte der Wangen nicht überbietet. Mit ihren Haaren versucht Zephir nicht zu spielen; sie scheinen feucht zu sein. Der rechte Arm, gebogen, stützt sich, mit zierlichen Fingern, leicht auf die weiche Hüfte, der Ellbogen blendet uns durch sein rötlich Weiß, sanft schwellen die Muskeln des Arms wie kleine Meereswellen, die Brust dringt hervor, wer möchte der Schenkel Vollkommenheit verkennen! Bein und Fuß sind schwebend über das Meer gewendet, die Sohle berührt ganz leise das Wasser, eine steuernde Bewegung anzudeuten. Aufwärts aber die Augen ziehen uns immer wieder und wieder an. Sie sind bewundernswürdig, sie verraten den schärfsten, unbegrenztesten Blick, der über das Ende des Meeres hinausreicht.

Bedeutend ist es für unsere Zwecke, wenn wir mit dieser

Beschreibung zusammenhalten, was Raffael, die Carrache[1] und andere an demselben Gegenstand getan. Eine solche Vergleichung wird uns den alten und neuen Sinn, beide nach ihrer ganzen Würdigkeit, aufschließen.

Meles und Critheis.

Die Quellnymphe Critheis liebt den Flußgott Meles, aus beiden, ionischen Ursprungs, wird Homer geboren.

Meles, im frühen Jünglingsalter vorgestellt. Von seiner Quelle, deren Auslauf ins Meer man zugleich sieht, trinkt die Nymphe ohne Durst, sie schöpft das Wasser und scheint mit der rieselnden Welle zu schwätzen, indem ihr liebevolle Tränen herabrinnen. Der Fluß aber liebt sie wieder und freut sich dieses zärtlichen Opfers.

Die Hauptschöne des Bildes ist in der Figur des Meles. Er ruht auf Krokos, Lotos und Hyazinthen, blumenliebend, früheren Jahren gemäß; er selbst ist als Jüngling dargestellt, zartgebildet und gesittet, man möchte sagen, seine Augen sännen auf etwas Poetisches.

Am anmutigsten erweist er sich, daß er nicht heftiges Wasser ausströmt, wie ein rohes, ungezogenes Quellgeschlecht wohl tun mag; sondern indem er mit seiner Hand über die Oberfläche der Erde hinfährt, läßt er das sanftquellende Wasser durch die Finger rauschen, als ein Wasser, geschickt, Liebesträume zu wecken.

Aber kein Traum ist's, Critheis, denn deine stillen Wünsche sind nicht vergebens: bald werden sich die Wellen bäumen und unter ihrem grünpurpurnen Gewölbe dich und den Gott liebebegünstigend verbergen.

Wie schön das Mädchen ist, wie zart ihre Gestalt, ionisch in allem! Schamhaftigkeit ziert ihre Bildung, und gerade diese Röte ist hinlänglich für die Wangen. Das Haar, hinter das Ohr gezogen, ist mit purpurner Binde geschmückt. Sie schaut aber so süß und einfach, daß auch die Tränen das Sanfte vermehren. Schöner ist der Hals ohne Schmuck, und wenn wir die Hände betrachten, finden wir weiche, lange Finger, so weiß

[1] Raffael in dem Fresko in der Villa Farnesina; die Carracci (vgl. die Anm. S. 101 und 290) in ihrer sogenannten Galerie im Palazzo Farnese zu Rom.

als der Vorderarm, der unter dem weißen Kleid noch weißer erscheint; so zeigt sich auch eine wohlgebildete Brust.

Was aber haben die Musen hier zu schaffen? An der Quelle des Meles sind sie nicht fremd; denn schon geleiteten sie in Bienengestalt die Flotte der athenienfischen Kolonien hieher. Wenn sie aber gegenwärtig am Ort leichte Tänze führen, so erscheinen sie als freudige Parzen, die einstehende Geburt Homers zu feiern.

III.

Minervas Geburt.

Sämtliche Götter und Göttinnen siehst du im Olymp versammelt, sogar die Nymphen der Flüsse fehlen nicht. Alle sind erstaunt, die ganz bewaffnete Pallas zu sehen, welche soeben aus dem Haupte des Zeus gesprungen ist. Vulkan, der das Werk verrichtet, steht und scheint um die Gunst der Göttin sich zu bemühen, sein Werkzeug in der Hand, das wie der Regenbogen von Farben glänzt. Zeus atmet von Freude wie einer, der eine große Arbeit um großes Nutzens willen übernommen, und stolz auf eine solche Tochter, betrachtet er sie mit Aufmerksamkeit. Auch Juno, ohne Eifersucht, sieht sie mit Neigung an, als ob sie ihr eigen Kind wäre.

Ferner sind unten die Athener und Rhodier vorgestellt, auf zwei Hochburgen, im Land und auf der Insel, der Neugebornen schon Opfer bringend; die Rhodier nur unvollkommen, ohne Feuer; aber die Athener mit Feuer und hinreichender Anstalt, wovon der Rauch hier glänzend gemalt ist, als wenn er mit gutem Geruch aufstiege. Deswegen schreitet auch die Göttin auf sie zu, als zu den weisesten. Aber zugleich hat Zeus die Rhodier bedacht, weil sie seine Tochter zuerst mit anerkannt; denn man sagt, er habe eine große Wolke Goldes über ihre Häuser und Straßen ausgeschüttet. Deswegen schwebt auch hier Plutus von den Wolken herab über diesen Gebäuden, ganz vergoldet, um den Stoff anzuzeigen, den er ausspendet.

Geburt des Dionysos.

Eine breite Feuerwolke hat die Stadt Theben bedeckt, und mit großer Gewalt umhüllte Donner und Blitz den Palast des

Kadmus. Denn Zeus hat seinen tödlichen Besuch bei Semele vollbracht. Sie ist schon verschieden und Dionysos inmitten des Feuers geboren. Ihr Bildnis, gleich einem dunklen Schatten, steigt gegen den Himmel; aber der Gottknabe wirft sich aus dem Feuer heraus, und leuchtender als ein Stern verdunkelt er die Glut, daß sie finster und trüb erscheint. Wunderbar teilt sich die Flamme, sie bildet sich nach Art einer angenehmen Grotte; denn der Efeu, reich von Trauben, wächst rings umher; der Weinstock, um Thyrsusrohre geschlungen, steigt willig aus der Erde, er sproßt zum Teil mitten in den Flammen, worüber man sich nicht verwundern muß; denn zugunsten des Gottes wird zunächst hier alles wunderbar zugehen.

Beachtet nun auch den Pan, wie er auf Cithärons Berggipfel den Dionysos verehrt, tanzend und springend, das Wort Evoe im Munde. Aber Cithäron in menschlicher Gestalt betrübt sich schon über das Unglück, das bevorsteht. Ein Efeukranz hängt ihm leicht auf dem Scheitel, im Begriff, herabzufallen; er mag zu Ehren des Dionysos nicht gern gekränzt sein. Denn schon pflanzt die rasende Megäre eine Fichte nächst bei ihm, und dort entspringt jene Quelle, wo Pentheus Blut und Leben verlieren soll.

Geburt des Hermes.

Auf dem Gipfel des Olymp ist Hermes der Schalk geboren. Die Jahreszeiten nahmen ihn auf. Sie sind alle mit gehöriger Schönheit vorgestellt. Sie umwickeln ihn mit Windeln und Binden, welche sie mit den ausgesuchtesten Blumen bestreuen. Die Mutter ruht nebenan auf einem Lager.

Sogleich aber hat er sich aus seinen Gewanden heimlich losgemacht und wandelt munter den Olymp hinab. Der Berg freut sich sein und lächelt ihm zu. Schon treibt der Knabe die am Fuße weidenden weißen, mit vergoldeten Hörnern geschmückten Kühe, Phöbus' Eigentum, in eine Höhle.

Phöbus ist zur Maja geeilt, um sich über diesen Raub zu beklagen. Sie aber sieht ihn verwundert an und scheint ihm nicht zu glauben. Während solches Gespräches hat sich Hermes schon hinter Phöbus geschlichen. Leicht springt er hinauf und macht den Bogen los. Phöbus aber, den schelmischen Räuber entdeckend,

erheitert sein Gesicht. Dieser Ausdruck des Übergangs von Verdruß zu Behagen macht der Weisheit und Fertigkeit des Künstlers viel Ehre.

IV.

Herkules.

Um diesen ungeheuren Gegenstand nur einigermaßen übersehen zu können, fassen wir uns kurz und sagen, daß Herkules, der Alkmene Sohn, dem Künstler hinreiche, und er sich um alles übrige, was nach und nach auf diesen Namen gehäuft worden[1], keineswegs umzutun braucht.

Götter und gottähnliche Wesen sind gleich nach der Geburt vollendet; Pallas entspringt dem Haupte Jupiters geharnischt, Merkur spielt den diebischen Schalk, ehe sich's die Wöchnerin versieht. Diese Betrachtung müssen wir festhalten, wenn wir folgendes Bild recht schätzen wollen.

Herkules in Windeln. Nicht etwa in der Wiege und auch nicht einmal in Windeln, sondern ausgewindelt wie oben Merkur. Kaum ist Alkmene durch List der Galanthis vom Herkules genesen, kaum ist er in Windeln, nach löblicher Ammenweise, beschränkt, so schickt die betrogene, unversöhnliche Juno unmittelbar bei eintretender Mitternacht zwei Schlangen auf das Kind. Die Wöchnerin fährt entsetzt vom Lager, die beihelfenden Weiber, nach mehrtägiger Angst und Sorge nochmals aufgeschreckt, fahren hülflos durcheinander. Ein wildes Getümmel entsteht in dem soeben hochbeglückten Hause.

Trotz diesem allen wäre der Knabe verloren, entschlösse er sich nicht kurz und gut. Rasch befreit er sich von den lästigen Banden, faßt die Schlangen mit geschicktem Griff unmittelbar unter dem Kopf an der obersten Kehle, würgt sie; aber sie schleppen ihn fort, und der Kampf entscheidet sich zuletzt am Boden. Hier kniet er; denn die Weisheit des Künstlers will nur die Kraft der Arme und Fäuste darstellen. Diese Glieder sind schon göttlich; aber die Kniee des neugebornen Menschenkindes müssen erst durch Zeit und Nahrung gestärkt werden, diesmal brechen sie zusammen wie jedem Säugling, der aufrecht stehen sollte.

[1] Goethe hat wohl besonders im Sinn die Frage, ob Herkules Sohn des Zeus oder des Amphitryon gewesen sei.

Also Herkules am Boden. Schon sind von dem Druck der kindischen Faust Lebens- und Ringelkräfte der Drachen aufgelöst, schlaff ziehen sich ihre Windungen am Estrich, sie neigen ihr Haupt unter Kindesfaust und zeigen einen Teil der Zähne scharf und giftvoll, die Kämme welk, die Augen geschlossen, die Schuppen glanzlos. Verschwunden ist Gold und Purpur ihrer sonst ringelnden Bewegung, und anzudeuten ihr völliges Verlöschen, ward ihre gelbe Haut mit Blut bespritzt.

Alkmene, im Unterkleide mit fliegenden Haaren, wie sie dem Bette entsprang, streckt aus die Hände und schreit. Dann scheint sie, über die Wundertat betroffen, sich zwar vom Schrecken zu erholen, aber doch ihren eigenen Augen nicht zu trauen. Die immer geschäftigen Weiber möchten bestürzt sich gegeneinander verständigen. Auch der Vater ist aufgeregt; unwissend, ob ein feindlicher Überfall sein Haus ergriff, sammelt er seine getreuen Thebaner und schreitet heran zum Schutze der Seinigen. Das nackte Schwert ist zum Hieb aufgehoben, aber aus den Augen leuchtet Unentschlossenheit; ob er staunt oder sich freut, weiß ich nicht; daß er als Retter zu spät komme, sieht er glücklicherweise nur allzu deutlich.

Und so bedarf denn dieser unbegreifliche Vorgang einer höheren Auslegung; deshalb steht Tiresias in der Mitte, uns zu verkündigen die überschwengliche Größe des Helden. Er ist begeistert, tief und heftig Atem holend nach Art der Wahrsagenden. Auch ist in der Höhe nach löblichem, dichterischem Sinn die Nacht als Zeuge dieses großen Ereignisses in menschlicher Gestalt beigesellt; sie trägt eine Fackel in der Hand, sich selbst erleuchtend, damit auch nicht das Geringste von diesen großen Anfängen unbemerkt bleibe.

Indem wir nun bewundernd uns vor die Einbildungskraft stellen, wie Wirklichkeit und Dichtung verschwistert äußere Tat und tieferen Sinn vereinigen, so begegnet uns in den Herkulanischen Altertümern derselbe Gegenstand, freilich nicht in so hochsinnlicher Sphäre, aber dennoch sehr schätzenswert. Es ist eigentlich eine Familienszene, verständig gedacht und symbolisiert. Auch hier finden wir Herkules am Boden, nur hat er die Schlangen ungeschickt angefaßt, viel zuweit abwärts, sie können ihn

nach Belieben beißen und ritzen. Die bewegteste Stellung der Mutter nimmt die Mitte des Bildes ein; sie ist herrlich, von den Alten bei jeder schicklichen Gelegenheit wiederholt. Amphitryo auf einem Thronsessel (denn bis zu seinen Füßen hat sich der Knabe mit den Schlangen herangebalgt), eben im Begriff, aufzustehen, das Schwert zu ziehen, befindet sich in zweifelhafter Stellung und Bewegung. Gegen ihm über der Pädagog. Dieser alte Hausfreund hat den zweiten Knaben auf den Arm genommen und schützt ihn vor Gefahr.

Dieses Bild ist jedermann zugänglich und höchlich zu schätzen, ob es gleich, schwächerer Zeichnung und Behandlung nach, auf ein höheres vollkommenes Original hindeutet.

Aus dieser liebenswürdigen Wirklichkeit hat sich nun ein dritter Künstler in das Höchste gehoben, der, wie Plinius meldet, eben den ganzen Himmel um Zeus versammelte, damit Geburt und Tat des kräftigen Sohnes auf Erden für ewige Zeiten bestätigt sei. Zu diesem hohen geistigen Sinne, daß ohne Bezug des Oberen und Unteren nichts dämonisch Großes zu erwarten sei, haben die Alten, wie wir schon öfters rühmen müssen, ihre künstlerischen Arbeiten hingelenkt. Auch war bei Minervens Geburt derselbige Fall, und wird nicht noch bis auf diesen Tag bei Geburt eines bedeutenden Kindes, um sie zu bewahrheiten, zu bekräftigen und zu verehren, alles, was Großes und Hohes den Fürsten umgibt, herbeigerufen?

Nun zum Zeugnis, wie die Alten aus der Fülle der Umgebung den Hauptmoment herauszuheben und einzeln darzustellen das Glück gehabt, erwähnen wir einer sehr kleinen antiken Münze von der größten Schönheit, deren Raum das tüchtige Kind mit den Schlangen im Konflikt bis an den letzten Rand vollkommen ausfüllt. Möge ein kräftiger junger Künstler einige Jahre seine Bemühungen diesem Gegenstande schenken.

Wir schreiten nun fort in das Leben des Helden, und da bemerken wir, daß man eigentlich zuviel Gewicht auf seine zwölf Arbeiten gelegt, wie es geschieht, wenn eine bestimmte Zahl und Folge ausgesprochen ist, da man denn wohl immer ein Dutzend ähnlicher Gegenstände in einem Kreise beisammen sehen mag. Doch gewiß finden sich unter den übrigen Taten des Helden, die

er aus reinem Willen oder auf zufällige Anregung unternahm, noch wichtige, mehr erfreuliche Bezüge. Glücklicherweise gibt unsere Galerie hievon die schönsten Beispiele.

Herkules und Acheloos.

Um dieses Bild klar ins Anschauen zu fassen, mußt du, mein Sohn, dich wohl zusammennehmen und voraus erfahren, daß du auf ätolischem Grund und Boden seiest. Diese Heroine, mit Buchenlaub bekränzt, von ernstem, ja widerwilligem Ansehen, ist die Schutzgöttin der Stadt Kalydon; sie wäre nicht hier, wenn nicht das ganze Volk die Mauern verlassen und einen Kreis geschlossen hätte, dem ungeheuersten Ereignis zuzusehen.

Denn du siehst hier den König Öneus in Person, traurig, wie es einem König ziemt, der zu seiner und der Seinen Errettung kein Mittel sieht. Wovon aber eigentlich die Rede sei, begreifen wir näher, wenn wir seine Tochter neben ihm sehen, zwar als Braut geschmückt, jedoch gleichfalls niedergeschlagen, mit abgewendetem Blicke.

Was sie zu sehen vermeidet, ist ein unwillkommener, furchtbarer Freier, der gefährliche Grenznachbar, Flußgott Acheloos, Er steht in derbster Mannsgestalt, breitschulterig, ein Stierhaupt zu tragen mächtig genug. Aber nicht allein tritt er auf; zu beiden Seiten stehen ihm die Truggestalten, wodurch er die Kalydonier schrecket. Ein Drache, in fürchterlichen Windungen aufgereckt, rot auf dem Rücken, mit strotzendem Kamm, von der andern Seite ein munteres Pferd von schönster Mähne, mit dem Fuß die Erde schlagend, als wenn es zum Treffen sollte. Betrachtest du nun wieder den furchtbaren Flußgott in der Mitte, so entsetzest du dich vor dem wilden Bart, aus welchem Quellen hervortriefen. So steht nun alles in größter Erwartung, als ein tüchtiger Jüngling herantritt, die Löwenhaut abwerfend und eine Keule in der Hand behaltend.

Hat man nun bisher das Vergangene deutungsweise vorgeführt, so siehst du, nun verwandelte sich Acheloos in einen mächtig gehörnten Stier, der auf Herkules losrennt. Dieser aber faßt mit der linken Hand das Horn des dämonischen Ungeheuers und schlägt das andere mit der Keule herab. Hier fließt Blut,

woraus du siehst, daß der Gott in seiner innersten Persönlichkeit verwundet ist. Herkules aber, vergnügt über seine Tat, betrachtet nur Dejanira; er hat die Keule weggeworfen und reicht ihr das Horn zum Unterpfand. Künftig wird es zu den Händen der Nymphen gelangen, die es mit Überfluß füllen, um die Welt zu beglücken.

Herkules und Nessus.

Diese brausenden Fluten, welche, angeschwollen, Felsen und Baumstämme mit sich führend, jedem Reisenden die sonst bequeme Furt versagen, es sind die Fluten des Euenus, des kalydonischen Landstroms. Hier hat ein wundersamer Fährmann seinen Posten genommen, Nessus, der Zentaur, der einzige seines Gelichters, der aus Pholoe[1] den Händen des Herkules entrann. Hier aber hat er sich einem friedlichen, nützlichen Geschäft ergeben; er dient mit seinen Doppelkräften jedem Reisenden, diese will er auch für Herkules und die Seinigen verwenden.

Herkules, Dejanira und Hyllus kamen im Wagen zum Flusse; hier machte Herkules, damit sie sicherer überkämen, die Einteilung, Nessus sollte Dejaniren übersetzen, Hyllus aber auf dem Wagen sich durchbringen, Herkules gedachte watend zu folgen. Schon ist Nessus hinüber. Auch Hyllus hat sich mit dem Wagen gerettet, aber Herkules kämpft noch gewaltig mit dem Flusse. Indessen vermißt sich der Zentaur gegen Dejaniren; der Hülferufenden gleich gewärtig, faßt Herkules den Bogen und sendet einen Pfeil auf den Verwegenen. Er schießt, der Pfeil trifft, Dejanira reicht die Arme gegen den Gemahl. Dies ist der Augenblick, den wir im Bilde bewundern. Der junge Hyllus erheitert die gewaltsame Szene; ans Ufer gelangt, hat er sogleich die Leitriemen an den Wagen gebunden, und nun steht er droben, klatscht in die Hände und freut sich einer Tat, die er selbst nicht verrichten konnte. Nessus aber scheint das tödliche Geheimnis Dejaniren noch nicht vertraut zu haben.

Betrachtung.

Wir halten fest im Auge, daß bei Herkules auf Persönlichkeit

[1] Pholoe, Grenzgebirge zwischen Arkadien und Elis, wurde als Sitz der Zentauren gedacht.

alles gemeint sei; nur unmittelbare Tat sollte den Halbgott verherrlichen. Mit Händen zu ergreifen, mit Fäusten zu zerschmettern, mit Armen zu erdrücken, mit Schultern zu ertragen, mit Füßen zu erreichen, das war seine Bestimmung und sein Geschick. Bogen und Pfeile dienten ihm nebenher, um in die Ferne zu wirken; als Nahwaffe gebrauchte er die Keule und selbst diese öfters nur als Wanderstab. Denn gewöhnlich, um die Tat zu beginnen, wirft er sie weg, ebenso auch die Löwenhaut, die er mehr als ein Siegeszeichen denn für ein Gewand trägt. Und so finden wir ihn, immer auf sich selbst gestützt, im Zweikampf, Wettstreit, Wetteifer überall ehrenvoll auftretend.

Daß seine Gestalt von dem Künstler jedesmal nach der nächsten Bestimmung modifiziert worden, können wir weissagen, wobei die köstlichsten klassischsten Reste uns zu Hülfe kommen, nicht weniger Zeugnisse der Schriftsteller, wie wir sogleich sehen werden.

Herkules und Antäus.

Der libysche Wegelagerer verläßt sich auf seine Kräfte, die von der Mutter Erde nach jedem Verlust durch die mindeste Berührung wieder erstattet werden. Er ist im Begriff, die Erschlagenen zu begraben, und man muß ihn wohl für einen Sohn des Bodens halten, denn er gleicht einer roh gebildeten Erdscholle. Er ist fast ebenso breit als lang, der Hals mit den Schultern zusammengewachsen; Brust und Hals scheinen so hart, als wenn der Erzarbeiter sie mit Hämmern getrieben hätte. Fest steht er auf seinen Füßen, die nicht gerade, aber tüchtig gebildet sind.

Diesem vierschrötigen Boxer steht ein gelenker Held entgegen, gestaltet, als wenn er zu Faustkämpfen ganz allein geboren und geübt sei. Ebenmaß und Stärke der Glieder geben das beste Zutrauen, sein erhabenes Ansehen läßt uns glauben, daß er mehr sei als ein Mensch. Seine Farbe ist rotbraun, und die aufgelaufenen Adern verraten innerlichen Zorn, ob er sich gleich zusammennimmt, um als ein von beschwerlicher Wanderung Angegriffener nicht etwa hier den Kürzern zu ziehen. Solchen Verzug fühlt Antäus nicht; schwarz von der Sonne gebrannt, tritt er frech dem Helden entgegen, nur daß er sich die Ohren verwahrt, weil dorthin die ersten mächtigsten Schläge fallen

Dem Helden jedoch ist nicht unbewußt, daß er weder mit Stoß noch Schlag das Ungeheuer erlegen werde. Denn Gäa, die Mutter, stellt ihren Liebling, wie er sie nur im mindesten berührt, in allen Kräften wieder her. Deshalb faßt Herkules den Antäus in der Mitte, wo die Rippen sind, hält ihm die Hände hinterwärts zusammen, stemmt den Ellenbogen gegen den keuchenden Bauch und stößt ihm die Seele aus. Du siehst, wie er winselnd auf die Erde herabblickt, Herkules hingegen voller Kraft bei der Arbeit lächelt. Daß auch Götter diese Tat beobachten, kannst du an der goldenen Wolke sehen, die, auf den Berg gelagert, sie wahrscheinlich bedeckt. Von dorther kommt ja Merkur als Erfinder des Faustkampfes, den Sieger zu bekränzen.

Herkules und Atlas.

Diesmal treffen wir unsern Helden nicht kämpfend noch streitend, nein, der löblichste Wetteifer hat ihn ergriffen, im Dulden will er hülfreich sein. Denn auf seinem Wege zu den libyschen Hesperiden, wo er die goldenen Äpfel gewinnen sollte, findet er Atlas, den Vater jener Heroinen, unter der ungeheuern Last des Firmamentes, das ihm zu tragen auferlegt war, fast erliegend. Wir sehen die riesenhafte Gestalt auf ein Knie niedergedrückt, Schweiß rinnt herab. Den eingezogenen Leib und dessen Darstellung bewundern wir, er scheint wirklich eine Höhle, aber nicht finster; denn er ist, durch Schatten und Widerscheine, die sich begegnen, genugsam erleuchtet, dem Maler als ein großes Kunststück anzurechnen. Die Brust dagegen tritt mächtig hervor in vollem Lichte; sie ist kräftig, doch scheint sie gewaltsam ausgedehnt. Ein tiefes Atemholen glaubt man zu bemerken; so scheint auch der Arm zu zittern, welcher die himmlischen Kreise stützt. Was aber in diesen sich bewegt, ist nicht körperlich gemalt, sondern als in Äther schwimmend; die beiden Bären sieht man sowie den Stier, auch Winde blasen teils gemeinsam, teils widerwärtig, wie es sich in der Atmosphäre begeben mag.

Herkules aber tritt hinzu, im stillen begierig, auch dieses Abenteuer zu bestehen; er bietet nicht geradezu dem Riesen seine Dienste, aber bedauert den gewaltsamen Zustand und erweist sich nicht abgeneigt, einen Teil der Last zu übertragen; der andere

dagegen ist es wohl zufrieden und bittet, daß er das Ganze nur auf kurze Zeit übernehmen möge. Nun sehen wir die Freudigkeit des Helden zu solcher Tat, aus seinem Angesicht leuchtet Bereitwilligkeit, die Keule ist weggeworfen, nach Bemühung streben die Hände. Diese lebhafte Bewegung ist durch Licht und Schatten des Körpers und aller Glieder kräftig hervorgehoben, und wir zweifeln keinen Augenblick, die ungeheure Last von den Schultern des einen auf die Schultern des andern herübergewälzt zu sehen.

Untersuchen wir uns recht, so können wir den Herkules nicht als gebietend, sondern immer als vollbringend in der Einbildungskraft hervorrufen, zu welchen Zwecken ihn denn auch die Fabel in die entschiedensten Verhältnisse gesetzt hat. Er verlebt seine Tage als Diener, als Knecht, er freut sich keiner Heimat; teils zieht er auf Abenteuer umher, teils in Verbannung; mit Frau und Kindern ist er unglücklich sowie mit schönen Günstlingen, zu deren Betrachtung wir nun aufgefordert sind.

Herkules und Hylas.

Der Held als Jüngling begleitet die Argonautenfahrt, einen schönen Liebling, den Hylas, an der Seite. Dieser, knabenhaft, Wasser zu holen, steigt in Mysien ans Land, um nicht zurückzukehren. Hier sehen wir, wie es ihm ergangen; denn als er unklug von einem abschüssigen Ufer herab die klare Welle schöpfen will, wie sie in dichtem Waldgebüsch reichlich hervorquillt, findet es eine lüsterne Nymphe gar leicht, ihn hinabzustoßen. Noch kniet sie oben in derselben Handlung und Bewegung. Zwei andere, aus dem Wasser erhoben, verbünden sich mit ihr; vier Hände, glücklich verschlungen, sind beschäftigt, den Knaben unterzutauchen; aber mit so ruhiger, schmeichelnder Bewegung, wie es Wellengöttinnen geziemt. Noch ist die Linke des Knaben beschäftigt, den Krug ins Wasser zu tauchen; seine Rechte, wie zum Schwimmen ausgestreckt, mag nun auch bald von den holdseligen Feindinnen ergriffen werden. Er wendet sein Gesicht nach der ersten, gefährlichsten, und wir würden dem Maler einen hohen Preis zuerkennen, welcher die Absicht des alten Künstlers uns wieder belebt vor Augen stellte. Dieses Mienenspiel von Furcht

und Sehnsucht, von Scheu und Verlangen auf den Gesichtszügen des Knaben würde das liebenswürdigste sein, was ein Künstler uns darstellen könnte. Wüßte er nun den gemeinsamen Ausdruck der drei Nymphen abzustufen, entschiedene Begierde, dunkles Verlangen, unschuldige, gleichsam spielende Teilnahme zu sondern und auszudrücken, so würde ein Bild entstehen, welches auf den Beifall der sämtlichen Kunstwelt Anspruch machen dürfte.

Aber noch ist das Gemälde nicht vollendet, noch schließt sich ein herrlicher, unentbehrlicher Teil daran. Herkules als liebender Jüngling drängt sich durchs Dickicht, er hat den Namen seines Freundes wiederholt gerufen. „Hylas! Hylas!" tönt es durch Fels und Wald, und so antwortet auch das Echo: „Hylas! Hylas!" Solche trügerische Antwort vernehmend, steht der Held stille, sein Horchen wird uns deutlich, denn er hat die linke Hand gar schön gegen das linke Ohr gehoben. Wer nun auch hier die Sehnsucht des getäuschten Wiederfindens ausdrücken könnte, der wäre ein Glücklicher, den wir zu begrüßen wünschen.

Herkules und Abderus.

Hier hat der Kräftige das Viergespann des Diomedes mit der Keule bezwungen, eine der Stuten liegt tot, die andere zappelt, und wenn die dritte wieder aufzuspringen scheint, so sinkt die vierte nieder, rauchhaarig und wild sämtlich anzusehen. Die Krippen aber sind mit menschlichen Gliedern und Knochen gefüllt, wie sie Diomed seinen Tieren zur Nahrung vorzuwerfen pflegte. Der barbarische Rossenährer selbst liegt erschlagen bei den Bestien, wilder anzuschauen als diese.

Aber ein schwereres Geschäft als die Tat vollbringt nun der Held; denn das Oberteil eines schönen Knaben schlottert in der Löwenhaut. Wohl! wohl! daß uns die untere Hälfte verdeckt scheint. Denn nur einen Teil seines geliebten Abderos trägt Herkules hinweg, da der andere schon in der Hitze des gräßlichen Kampfes von den Ungeheuern aufgezehrt ist.

Darum blickt der Unbezwingliche so bekümmert vor sich hin, Tränen scheint er zu vergießen, doch er nimmt sich zusammen und sinnt schon auf eine würdige Grabstätte. Nicht etwa ein Hügel, eine Säule nur soll den Geliebten verewigen; eine Stadt

soll gebaut werden, jährliche Feste gewidmet, herrlich an allerlei Arten Wettspiel und Kampf, nur ohne Pferderennen, das Andenken dieser verhaßten Tiere sei verbannt.

Die herrliche Komposition, welche zu dieser Beschreibung Anlaß gegeben, tritt sogleich vor die Phantasie, und der Wert solcher zur Einheit verknüpften mannigfaltigen, bedeutenden, deutlichen Aufgabe wird sogleich anerkannt.

Wir lenken daher unsere Betrachtung nur auf die bedenkliche Darstellung der zerfleischten Glieder, welche der Künstler, der uns die Verstümmlung des Abderos so weislich verbarg, reichlich in den Pferdekrippen ausspendet.

Betrachtet man die Forderungen genauer, so konnten freilich die Überreste des barbarischen Futters nicht vermißt werden; man beruhige sich mit dem Ausspruch: alles Notwendige ist schicklich.

In den von uns dargestellten und bearbeiteten Bildern finden wir das Bedeutende niemals vermieden, sondern vielmehr dem Zuschauer mächtig entgegengebracht. So finden wir die Köpfe und Schädel, welche der Straßenräuber am alten Baume als Trophäen aufgehängt, ebensowenig fehlen die Köpfe der Freier Hippodamias, am Palaste des Vaters aufgesteckt, und wie sollen wir uns bei den Strömen Blutes benehmen, die in so manchen Bildern mit Staub vermischt hin und wieder fließen und stocken. Und so dürfen wir wohl sagen, der höchste Grundsatz der Alten war das Bedeutende, das höchste Resultat aber einer glücklichen Behandlung das Schöne. Und ist es bei uns Neueren nicht derselbe Fall? Denn wo wollten wir in Kirchen und Galerien die Augen hinwenden, nötigten uns nicht vollendete Meister, so manches widerwärtige Martyrtum dankbar und behaglich anzuschauen.

Wenn wir uns in dem Vorigen für unfähig erklärt haben, die Gestalt des Herkules als eines Herrschenden, Gebietenden, Antreibenden in unserer Einbildungskraft hervorzubringen, und wir ihn dagegen nur als dienend, wirkend, leistend anerkennen wollten, so gestehen wir doch gegenwärtig ohne Beschämung, daß der Genius alter Kunst unsere Fähigkeiten weit überflügelt und

dasjenige, was jene für untunlich hielten, schon längst geliefert hat. Denn wir führen uns zur Erinnerung, daß vor dreißig Jahren sich in Rom der Abguß eines nach England gewanderten Kopfes befand, den Herkules vorstellend, von königlichem Ansehen. In der ganzen Form des Hauptes sowie in der Bestimmung einzelner Gesichtszüge war der höchste Friede ausgedruckt, den Verstand und klarer Sinn allein dem Antlitz des Menschen verleihen mag. Alles Heftige, Rohe, Gewaltsame war verschwunden, und jeder Beschauende fühlte sich beruhigt in der friedlichen Gegenwart. Diesem huldigte man unbedingt als seinem Herrn und Gebieter, ihm vertraute man als Gesetzgeber, ihn hätten wir in jedem Falle zum Schiedsrichter gewählt.

Herkules und Telephus.

Und so finden wir den Helden auch in dem zartesten Verhältnisse als Vater zum Sohn, und hier bewährt sich abermals die große Beweglichkeit griechischer Bildungskraft. Wir finden den Helden auf dem Gipfel der Menschheit. Leider war die neuere Kunst durch religiöse Zufälligkeiten verhindert, die köstlichsten Verhältnisse nachzubilden: den Bezug vom Vater zum Sohn, vom Ernährer zum Säugling, vom Erzieher zum Zögling, da uns doch die alte Kunst die herrlichsten Dokumente dieser Art hinterließ. Glücklicherweise darf jeder Kunstfreund nur die herkulanischen Altertümer aufschlagen, um sich von der Vortrefflichkeit des Bildes zu überzeugen, welches zu rühmen wir uns berufen fühlen.

Hier steht Herkules, heldenhaft geschmückt, ihm fehlt keines jener bekannten Beizeichen. Die Keule, vom Löwenfell behangen und bepolstert, dient ihm zur bequemen Stütze, Köcher und Pfeile ruhen unter dem sinkenden Arm. Die linke Hand auf den Rücken gelegt, die Füße übereinander geschlagen, steht er beruhigt, vom Rücken anzusehen, das mit Kranz und Binde zierlich umwundene Haupt nach uns wendend und zugleich den kleinen am Reh säugenden Knaben betrachtend.

Reh und Knabe führen uns wieder auf Myrons Kuh zurück. Hier ist eine ebenso schöne, ja mehr elegante, sentimentale Gruppe, nicht so genau in sich geschlossen wie jene, denn sie

macht den Anteil eines größern Ganzen. Der Knabe, indem er säugt, blickt nach dem Vater hinauf, er ist schon halbwüchsig, ein Heldenkind, nicht bewußtlos.

Jedermann bewundere, wie die Tafel ausgefüllt sei; vorn in der Mitte steht ein Adler feierlich, ebenso zur Seite liegt eine Löwengestalt, anzudeuten, daß durch dämonische und heroische Gegenwart diese Bergeshöhen zum friedlichen Paradies geworden. Wie sollen wir aber diese Frau ansprechen, welche dem Helden so mächtig ruhig gegenüber sitzt? Es ist die Heroine des Berges; maskenhaft starr blickt sie vor sich hin, nach Dämonenweise unteilnehmend an allem Zufälligen. Der Blumenkranz ihres Hauptes deutet auf die fröhlichen Wiesen der Landschaft, Trauben und Granatäpfel des Fruchtkorbes auf die Gartenfülle der Hügel, so wie ein Faun über ihr uns bezeugt, daß zu gesunder Weide die beste Gelegenheit auf den Höhen sei. Auch er bedeutet nur die Gelegenheit des Ortes, ohne teil an dem zarten und zierlichen Ereignis zu nehmen. Gegenüber jedoch begleitet den väterlichen Helden eine beschwingte Göttin, bekränzt wie er; sie hat ihm den Weg durch die Wildnis gezeigt, sie deutet ihm nun auf den wundersam erhaltenen und glücklich herangewachsenen Sohn. Wir benamsen sie nicht, aber die Kornähren, die sie führt, deuten auf Nahrung und Vorsorge. Wahrscheinlich ist sie es, die den Knaben der säugenden Hinde untergelegt hat.

An diesem Bilde sollte sich jeder Künstler in seinem Leben einmal versucht haben, er sollte sich prüfen, um zu erfahren, wieferne es möglich sei, das, was dieses Bild durch Überlieferung verloren haben mag, wieder herzustellen, ohne daß dem Hauptbegriff der in sich vollendeten Komposition geschadet werde. Sodann wäre die Frage, wie die Charaktere zu erhalten und zu erhöhen sein möchten. Ferner könnte dieses Bild, in allen seinen Teilen vollkommen ausgeführt, die Fertigkeit und Geschicklichkeit des Künstlers auf das unwidersprechlichste bewähren.

Herkules und Thiodamas.

Dem Helden, dessen höchstes Verdienst auf tüchtigen Gliedern beruht, geziemt es wohl, einen seiner Arbeit gemäßen Hunger

zu befriedigen, und so ist Herkules auch von dieser Seite berühmt und dargestellt. Heißhungrig findet er einst gegen Abend auf dem schrofffsten Teil der Insel Rhodus, von Lindiern bewohnt, einen Ackersmann, den kümmerlichsten Bodenraum mit Pflugschar aufreißend. Herkules handelt um die Stiere; gutwillig will sie ihm der Mann nicht abtreten. Ohne Umstände ergreift der Held den einen, tötet, zerlegt ihn, weiß Feuer zu verschaffen und fängt an, sich eine gute Mahlzeit vorzubereiten.

Hier steht er, aufmerksam auf das Fleisch, das über den Kohlen bratend schmort. Er scheint mit großem Appetit zu erwarten, daß es bald gar werde, und beinahe mit dem Feuer zu hadern, daß es zu langsam wirke. Die Heiterkeit, welche sich über seine Gesichtszüge verbreitet, wird keineswegs gestört, als der in seinen nützlichsten Tieren höchst beschädigte Ackersmann ihn mit Verwünschungen, mit Steinen überfällt. Der Halbgott steht in seinen großen Formen, der Landmann als ein alter, schroffer, strauchwilder, roher, derber Mann, den Körper bekleidet, nur Kniee, Arme, was Kraft andeutet, entblößt.

Die Lindier verehren immerfort zum Andenken dieses Ereignisses den Herkules an hohen Festtagen mit Verwünschungen und Steinwerfen, und er in seiner unverwüstlichen guten Laune tut ihnen immer dagegen manches zugute.

Die Kunst, wenn sie lange mit Gegenständen umgeht, wird Herr über dieselben, so daß sie den würdigsten eine leichte, lustige Seite wohl abgewinnt. Auf diesem Wege entsprang auch gegenwärtiges Bild.

Es ist zur Bearbeitung höchst anlockend. Im schönen Gegensatz steht eine große heitere Heldennatur gegen eine roh andringende kräftige Gewalt. Die erste ruhig, aber bedeutend in ihren Formen, die zweite durch heftige Bewegung auffallend. Man denke sich die Umgebung dazu. Ein zweiter Stier noch am Pfluge, geringes aufgerissenes Erdreich, Felsen daneben, eine glückliche Beleuchtung vom Feuer her. Wäre dies nicht ein schönes Gegenstück zum Ulyß bei dem Zyklopen, im heitersten Sinne ein glücklicher Gegensatz?

Herkules bei Admet.

Und so mag denn dieses heitere Bild unsere diesmalige Arbeit beschließen. Ein treulich mitwirkender Kunstfreund entwarf es vor Jahren zum Versuch, inwiefern man sich der antiken Behandlungsweise solcher Gegenstände einigermaßen nähern könne. Der Raum ist wohl das Doppelte so breit als hoch und enthält drei verschiedene Gruppen, welche kunstreich zusammen verbunden sind. In der Mitte ruht Herkules riesenhaft, auf Polster gelehnt und kommt durch diese Lage mit den übrigen stehenden Figuren ins Gleichgewicht. Der vor ihn gestellte Speisetisch, das unter ihm umgestürzte Weingefäß deuten schon auf reichlich eingenommenen Genuß, mit welchem sich jeder andere wohl begnügt hätte; dem Helden aber soll sich das Gastmahl immerfort erneuern. Deshalb sind zu seiner Rechten drei Diener beschäftigt. Einer, die Treppe heraufsteigend, bringt auf mächtiger Schüssel den fettesten Braten. Ein anderer ihm nach, die schweren Brotkörbe kaum erschleppend. Sie begegnen einem dritten, der hinab zum Keller gedenkt, eine umgekehrte Kanne am Henkel schwenkt und mit dem Deckel klappernd über die Trinklust des mächtigen Gastes ungehalten scheint. Alle drei mögen sich verdrießlich über die Zudringlichkeit des Helden besprechen, dessen Finger der rechten Hand den im Altertum als Ausdruck von Sorglosigkeit so beliebten Akt des Schnalzens auszuüben bewegt sind. Zur Linken aber steht Admet, eine Schale darreichend, in ruhiger Stellung des freundlichsten Wirtes. Und so verbirgt er dem Gast die traurige Szene, die durch einen Vorhang von dem bisher beschriebenen offenen Raume getrennt wird, dem Zuschauer jedoch nicht verborgen bleibt.

Aus diesem dunkeln Winkel, wo eine Anzahl trostloser Frauen ihre abgeschiedene Herrin bedauern, trat ein Knabe hervor, der, den Vater beim Mantel fassend, ihn hereinzuziehen und ihm Teilnahme an dem unseligen Familiengeschick aufzunötigen gedenkt. Durch Gestalt und Handlung dieses Kindes wird nun das Innere mit dem Äußern verbunden, und das Auge kehrt gern über Gast und Knechte die Treppe hinab in das weite

Vorhaus und in den Feldraum vor demselben, wo man noch einen Hausgenossen beschäftigt sieht, ein aufgehängtes Schwein zu zerstücken, um die entschiedene Speiselust des Gastes anzudeuten und auf deren Unendlichkeit scherzhaft hinzuweisen.

Da jedoch weder die wohldurchdachte Komposition, noch die Anmut der Einzelnheiten, noch weniger das Glück, womit Licht und Schatten, von Farbe begleitet, einander entgegengesetzt sind, sich keineswegs durch Worte aussprechen lassen, so wünschen wir gedachtes Blatt den Kunstfreunden gelegentlich nachgebildet mitzuteilen, um die früheren Absichten durch ein Beispiel auszusprechen und womöglich zu rechtfertigen.

Mag nun unser Leser zurückschauen auf das Verzeichnis, worin wir sämtliche Philostratische Gemälde vorausgeschickt, so wird er gewiß mit uns die Empfindung teilen, wenn wir bekennen, daß wir höchst ungern uns in der Hälfte von einer so erfreulichen Aufstellung trennen. Viele Jahre lagen die Vorarbeiten unbenutzt, ein glücklicher Augenblick vergönnte sie wieder vorzunehmen.

Möge das, was wir vorgetragen haben, nicht bloß gelesen, in der Einbildungskraft hervorgerufen werden, sondern in die Tatkraft jüngerer Männer übergehen. Mehr als alle Maximen, die doch jeder am Ende nach Belieben auslegt, können solche Beispiele wirken; denn sie tragen den Sinn mit sich, worauf alles ankommt, und beleben, wo noch zu beleben ist.

Nachträgliches.

I.

Unsere Darstellung Philostratischer Gemälde, obschon von Kunstfreunden teilnehmend aufgenommen, waren wir fortzusetzen bis jetzt gehindert. Damit jedoch jener Faden nicht abreiße, bringen wir einiges in demselben Sinne, zu eben dem Zwecke hiermit an den Tag. Möge es da oder dort in das Leben der Kunst eingreifen!

Natürliche, naive und doch weit ausdeutende Behandlung griechischer Mythologie findet sich in den alten Kunstwerken.

Theseus als Knabe, der auf des Herkules Löwenhaut kühn losgeht, indes die andern Kinder schüchtern fliehn, ist ein schöner und erfreulicher Gedanke.

Orpheus, auf einem bezweigten Baumstamm sitzend, hat durch seine Melodien manche Tiere herbeigezogen, deren herandringende Menge ihn zu ängstigen scheint. Die Hand ist ihm von den Saiten herabgefallen, er stützt sich auf sie. Gebückt und gleichsam zurückweichend drückt er sich gegen die linke Seite des geschnittenen Steines. Das Angesicht ist scheu, die Haare wild. Seine zusammengezogene Stellung ziert den Raum aufs vollkommenste und gibt Gelegenheit, daß Leier und Tiere das übrige Leere geschmack- und bedeutungsvoll ausfüllen. Die Tiere sind klein gehalten; und höchst geistreich ist der Gedanke, daß ein Schmetterling, gleichfalls angezogen, wie nach einem Lichte so nach den Augen des Sängers hinflattert.

Von neuerer Kunst, aber doch auch zu beachten und zu schätzen, ist eine geschnittene Muschel: der junge Herkules von der Tugend als einer Matrone die Keule empfangend. Dieser Gedanke scheint uns glücklich; denn wohl überlegt, so ist ein Herkules, der schon mit der Keule an den Scheideweg kommt, von selbst entschieden, etwas Tüchtiges vorzunehmen; denken wir ihn aber, daß er frank und frei als mutiger Wanderer den Thyrsus, die Blumenkränze und Weinkrüge der lockenden Wollust verschmähe und sich die Keule von der ernsten, derben Jugend erbitte, so möchte dies wohl mehr folgerecht sein. Auf unserm Kamee[1] komponieren[2] nur die zwei Figuren miteinander; wie allenfalls die dritte hinzuzufügen, davon kann die Rede sein, wenn wir auf diesen Gegenstand zurückkehren, der alle Betrach-

---

[1] Kamee, als Maskulinum nach dem Französischen; gewöhnliche Formen „der Cameo" oder „die Kamee". — [2] Komponieren, als intransitives Verbum, im Sinne von zusammenpassen, braucht Goethe häufig.

tung verdient, indem er, eigentlich rhetorischen Ursprungs, gleichfalls der Poesie und bildenden Kunst gewissermaßen zusagt.

Peneus, der Flußgott, über den Verlust seiner Tochter Daphne betrübt, wird von seinen untergeordneten Quellen und Bächen getröstet. Wenn man fragt, wie denn eigentlich ein Flußgott trauere, so wird jedermann antworten: indem er seicht fließt; getröstet wird er dagegen, wenn ihm frische Wasser zugeführt werden. Das erste, als nicht bildnerisch, vermied Julius Roman[1]. Peneus liegt traurig ausgestreckt über seiner noch reichlich fließenden Urne; aber das zweite Motiv des Tröstens, des Ermutigens, Frischbelebens ist dadurch so köstlich als deutlich ausgedrückt, daß vier untergeordnete Flußgötter zunächst hinter ihm ihre Urnen reichlich ausgießen, so daß ihre Wasser ihm selbst über die Füße schwellen und er also aufgefordert ist, stolzer und mutiger als sonst sich strömend zu ergießen. Der eminente Geist des Julius Roman zeigt sich auch hier in seiner Glorie.

Die fromme, liebevolle Freude einer Mutter an ihrem jungen Knaben ist schon tausendmal mehr oder weniger ehrwürdig und heilig vorgestellt und kann in Ewigkeit variiert werden.

Die heitere muntere Lust einer jungfräulichen Wärterin an einem Kinde, dessen erste menschliche Bewegungen sie leitet und fördert, gibt zu den mannigfaltigsten, anmutigsten Darstellungen Anlaß.

Der Jüngling, der Mann, der Greis sei von diesem hohen Lebensgenuß nicht ausgeschlossen. Merkur, der einen Knaben eilig wegträgt und zurückgewendet ihn freundlichst betrachtet; Herkules und Telephus, den wir schon gerühmt; Chiron und Achill; Phönix und Achill; Pan und Olympus; Niobes Knabe und der ihn vor den Pfeilen des Apolls schützende Pädagog und

---

[1] Giulio Romano (vgl. oben, S. 232, Anm. 1) stellt Peneus und Daphne in einer Folge von vier Bildern dar, gestochen von einem anonymen Meister („mit dem Würfel")

was sonst noch Väterliches und Lehrhaftes dieser Art gefunden werden kann, geben köstliche, kunstgerechte und zugleich den sittlichen Sinn rein ansprechende Bilder.

Das Höchste dieser Art vielleicht ist Simeon, entzückt über das ihm dargebrachte Jesuskind. Ein schön motiviertes Bild davon ist uns vorgekommen. Der Priester überläßt sich seinem prophetischen Entzücken; das Kind, gleichsam davon erregt, wendet sich von ihm ab, und indem es naiv die Hand ausstreckt, scheint es die Gemeinde zu segnen. Die knieende Mutter biegt sich vor und breitet die Arme aus, den Wunderknaben wieder zu empfangen. Die reiche Umgebung erlaubt, von den ernst betrachtenden Priestern und Leviten bis zur gleichgültigsten Gegenwart Geschenke tragender Kinder eine vollkommene Stufenreihe darzustellen. Glücklicherweise hat Raffael diesen Gegenstand nicht behandelt, und so bleibt dem Künstler die Gelegenheit, ohne Vorbild nach dem Höchsten zu streben.

In dem „Peintre-Graveur" von Bartsch[1] und dessen 15. Bande, Seite 446, finden wir unter den Arbeiten der Diana Ghisi Nr. 32 nach Julius Roman folgendermaßen[2] ausgelegt:

„Aspasia bei Tische mit Sokrates und einem andern Philosophen Rede wechselnd. Die Männer scheinen erstaunt über die Gewalt ihrer Argumente."

Den eben bezeichneten Gegenstand legen wir aber ganz anders aus. Nach unserer Überzeugung ist es die Magd des Hohenpriesters, die dem Petrus jenen bedenklichen Vorwurf macht: er sei auch ein Anhänger des soeben gefangen genommenen Aufrührers.

Uns hat gedachtes Blatt von jeher, noch mehr aber durch obige Auslegung des trefflichen Kunstkenners angezogen. Denn sowohl unsere Deutung als jene laufen ganz auf eins hinaus.

---

[1] Adam Bartsch (1757—1821) gab seit 1802 sein noch heute unentbehrliches Werk in 21 Bänden heraus. — [2] In Naglers „Künstlerlexikon" (Artikel: Pippi, Giulio, genannt Romano) wird außer den beiden obigen Erklärungen auch noch die dritte, „Esther und Ahasverus", angeführt.

Eine von ihrer Meinung durchdrungene Frauensperson überzeugt zwei Männer, den einen zu freundlicher Beistimmung, den andern bis zum Erschrecken. Wir wünschen jedem Kunstfreund den Anblick dieses Bildes. Von dessen Komposition hier noch soviel: an einem runden Tisch sitzt zur Linken des Beschauers eine derbe, junge Frauensperson, hart an sie angeschlossen ein freundlich überzeugter Greis; sie hat Arme und Hände über den Tisch hingereckt nach einem an der Gegenseite sitzenden, groß gehaltenen Mann. Neben diesem brennt auf einem kleinen viereckigen Sockel ein Feuerchen, und man glaubt den vorhergegangenen Augenblick noch zu sehen, wo er seine beiden Hände darüber gehalten und gewärmt habe; nun aber, da er das Wort des Mädchens vernommen, fährt er mit denselben in die Luft, und indem er die Finger ausspreizt, deutet er nicht sowohl auf Zustimmung als auf Entsetzen über das Gesagte.

Der evangelische Vorfall, wie er uns überliefert ist, kann nicht besser ins Engere gezogen, nicht bedeutender dargestellt werden. Dergleichen seltene Blätter sollte der Steindruck allgemein verbreiten, um den höheren Sinn der echten Symbolik anschaulich zu machen. Dies wäre nun einmal ein Musterbild, wie man das tiefste Leben, die gründlichste Bedeutung eines Ergebnisses vorstellen kann, ohne daß daran etwas gelegen ist, ob der heilige Petrus oder Sokrates gemeint sei.

Bei dieser Gelegenheit bemerken wir, daß man hie und da sich mit unserm Gebrauch des Wortes symbolisch nicht vereinigen kann. Wir sagen daher: dieses auf einem kleinen steinernen Untersatz brennende unbedeutende Flämmchen stellt den frisch flackernden Holzstoß (Lucä 22, 55) gar lakonisch vor, an welchem sich in dem Hofe des Hohenpriesters Kriegsknechte, Wache, Polizei- und Hausdienerschaft wärmten, auch herbeigelaufene Neugierige, unter welchen Petrus mit eingedrungen. Jedermann wird gestehen, daß hier nicht an Allegorie zu denken sei. Es ist nach unserem Ausdruck ein Symbol. Das natürliche Feuer wird vorgestellt, nur ins Enge gezogen zu künstlerischem Zweck, und solche Vorstellungen nennen wir mit Recht symbolisch. Mehrere Künst-

ler des sechszehnten Jahrhunderts waren groß hierin. Die zwölf Monate Paul Brils[1] in sechs Blättern geben hievon ein deutliches Beispiel. Es ist die Sache, ohne die Sache zu sein, und doch die Sache; ein im geistigen Spiel zusammengezogenes Bild, und doch mit dem Gegenstand identisch. Wie weit steht nicht dagegen Allegorie zurück; sie ist vielleicht geistreich witzig, aber doch meist rhetorisch und konventionell und immer besser, je mehr sie sich demjenigen nähert, was wir Symbol nennen. Man erlaube uns diesen Sprachgebrauch, und jeder bilde sich den seinigen, nur mache er sich verständlich, da ohnehin das, worauf es ankommt, mit Worten gar nicht auszusprechen ist.

II.

1. Cephalus und Prokris.

Nach Julius Roman.

Cephalus, der leidenschaftliche Jäger, nachdem er das Unglück, welches er unwissend in der Morgendämmerung angerichtet, gewahr worden, erfüllte mit Jammergeschrei Felsen und Wald. Hier auf diesem nicht genug zu schätzenden Blatte, nachdem er sich ausgetobt, sitzt er, brütend über sein Geschick, den Leichnam seiner Gattin entseelt im Schoße haltend.

Indessen hat sein Wehklagen alles, was in den waldigen Bergeshöhen lebt und webt, aus der morgendlichen Ruhe aufgeregt. Ein alter Faun hat sich herangedrängt und repräsentiert die Leidklagenden mit schmerzlichen Gesichtszügen und leidenschaftlichen Gebärden. Zwei Frauen, schon mäßiger teilnehmend, deren eine die Hand der Verblichenen faßt, als ob sie sich ihres wirklichen Abscheidens versichern wollte, gesellen sich hinzu und drücken ihre Gefühle schon zarter aus. Von oben herab, auf Zweigen sich wiegend, schaut eine Dryas, gleichfalls mitbetrübt; unten hat sich der unausweichliche Hund hingelagert und scheint sich, nach frischer Beute lechzend, umzuschauen. Amor, mit der linken Hand der Hauptgruppe verbunden, zeigt mit der rechten den verhängnisvollen Pfeil vor.

---

[1] Paul Bril, geboren 1554 in Antwerpen, gestorben 1626 in Rom.

Wem zeigt er ihn entgegen? Einer Karawane von Faunen, Waldweibern und Kindern, die, durch jenes Jammergeschrei erschreckt, herangefordert, die Tat gewahr werden, sich darüber entsetzen und in die Schmerzen der Hauptperson heftig einstimmen. Daß ihnen aber noch mehrere folgen und den Schauplatz beengen werden, dies bezeugt das letzte Mädchen des Zugs, welches von der Mutter mit heraufgerissen wird, indem es sich nach den wahrscheinlich Folgenden umsieht. Auf den Felsen über ihren Häuptern sitzt eine Quellnymphe traurig über der ausgießenden Urne; weiter oben kommt eine Oreas eilig, sich verwundert umschauend, hervor; sie hat das Geschrei gehört, aber sich nicht Zeit genommen, ihre Haarflechten zu endigen; sie kommt, das Langhaar in der Hand hebend, neugierig und teilnehmend. Ein Rehböcklein steigt gegenüber ganz gelassen in die Höhe und zupft, als wenn nichts vorginge, sein Frühstück von den Zweigen. Damit wir aber ja nicht zweifeln, daß das alles mit Tagesanbruch sich zutrage, eilt Helios auf seinem Wagen aus dem Meere hervor. Sein Hinschauen, seine Gebärde bezeugen, daß er das Unheil vernommen, es nun erblicke und mitempfinde.

Uns aber darf es bei aufmerksamer Betrachtung nicht irren, daß die Sonne gerade im Hintergrunde aufgeht und das ganze oben beschriebene Personal wie vom Mittag her beleuchtet ist. Ohne diese Fiktion wäre das Bild nicht, was es ist, und wir müssen eine hohe Kunst verehren, die sich gegen alle Wirklichkeit ihrer angestammten Rechte zu bedienen weiß.

Noch eine Bemerkung haben wir über den Vordergrund zu machen. Hier findet sich die Spur benutzender Menschenhände. Die Hauptgruppe ist vor dem tiefsten Walddickicht gelagert; der Vordergrund ist als ein einjähriger Schlag behandelt; Bäume sind nicht weit von der Wurzel abgesägt, die lebendige Rinde hat schon wieder ihren Zweig getrieben. Diesen forstmäßigen Schlag legte der Künstler weislich an, damit wir bequem und vollständig sähen, was die Bäume, wenn sie aufrecht stünden, uns verdecken müßten. Ebenso weislich ist im Mittelgrund ein Baum abgesägt, damit er uns Fluß und hintere Landschaft nicht verberge, wo Gebäude, Türme, Aquädukte und eine Mühle, als Dienerin der allernährenden Ceres tätig, uns andeuten, daß

menschliche Wohnungen zwar fern seien, daß wir uns aber nicht durchaus in einer Wüste befinden.

2. Äsop.

So wie die Tiere zum Orpheus kamen, um der Musik zu genießen, so zieht sie ein anderes Gefühl zu Äsop, das Gefühl der Dankbarkeit, daß er sie mit Vernunft begabt.[1]

Löwe, Fuchs und Pferd nahen sich.

Die Tiere nahen sich zu der Türe des Weisen, ihn mit Binden und Kränzen zu verehren.

Aber er selbst scheint irgend eine Fabel zu dichten; seine Augen sind auf die Erde gerichtet, und sein Mund lächelt.

Der Maler hat sehr weislich die Tiere, welche die Fabel schildert, vorgestellt, und gleich als ob es Menschen wären, führen sie einen Chor heran, von dem Theater Äsops entnommen.

Der Fuchs aber ist Chorführer, den auch Äsop in seinen Fabeln oft als Diener braucht, wie Lustspieldichter den Davus[2].

3. Orpheus.

Zu den großen Vorzügen der griechischen Kunst gehörte, daß Bildner und Dichter einen Charakter, den sie einmal angefaßt, nicht wieder losließen, sondern durch alle denkbaren Fälle durchführten. Orpheus war ihnen das Gefäß, in welches sie alle Wirkungen der Dichtkunst niederlegten; rohe Menschen sollte er der Sittlichkeit näher führen, Flüsse, Wälder und Tiere bezaubern und endlich gar dem Hades eine Verstorbene wieder abzwingen.

Orpheus ist in der Mitte von lebendigen und leblosen Geschöpfen vorgestellt, die sich um ihn versammeln; Löw' und Keuler stehen zunächst und horchen, Hirsch und Hase sind durch die fürchterliche Gegenwart ihres Erbfeindes nicht erschreckt; auch andere, denen er sonst feindselig nachzujagen pflegt, ruhen in

---

[1] In seinen Fabeln, die für die gesamte spätere Fabeldichtung vorbildlich wurden. — [2] Sklavenname in den Komödien des Plautus und Terenz.

der Gegenwart des Ruhenden. Von Geflügel sind nicht die Singvögel des Waldes allein, sondern auch der krächzende Häher, die geschwätzige Krähe und Jupiters Adler gegenwärtig. Dieser, mit ausgespannten Flügeln schwebend, schaut unverwandt auf Orpheus, und des nahen Hasens nicht gewahrend, hält er den Schnabel geschlossen, eine Wirkung der besänftigenden Musik. Auch Wölfe und Schafe stehen vermischt und erstaunt. Aber noch ein größeres Wagestück besteht der Maler; denn Bäume reißt er aus ihren Wurzeln, führt sie dem Orpheus zu und stellt sie im Kreise umher. Diese, Fichte, Zypresse, Erle, Pappel und andere dergleichen Bäume, mit händegleich verschlungenen Ästen, umgeben den Orpheus; ein Theater gleichsam bilden sie um ihn her, so daß die Vögel als Zuhörer auf den Zweigen sitzen mögen, daß Orpheus in frischem Schatten singe.

Er aber sitzt, die keimende Bartwolle um die Wange, die glänzende Goldmütze auf dem Haupte; sein Auge aber ist geistreich, zartblickend, von dem Gotte voll, den er besingt. Auch seine Augenbrauen scheinen den Sinn seiner Gesänge auszudrücken, nach dem Inhalt beweglich.

Der linke Fuß, der auf der Erde steht, trägt die Zither, die auf dem Schenkel ruht, der rechte hingegen deutet den Takt an, indem er den Boden mit der Sohle schlägt; die rechte Hand hält das Plektrum fest und ragt über die Saiten hin, indessen der Ellenbogen anliegt und die Handwurzel inwärts gebeugt ist; die Linke dagegen berührt die Saiten mit geraden Fingern.

4. Die Andrier.

Sehet den Quellgott auf einem wohlgeschichteten Bette von Trauben, aus denen durch seinen Druck eine Quelle zu entspringen scheint. Sie gewährt den Andriern Wein, und sie sind im Genuß dieser Gabe vorgestellt. Der Gott hat ein rotes, aufgeschwollenes Gesicht, wie es einem Trinker ziemt, und Thyrsen wachsen um ihn her, wie sonst die Rohre an wasserreichen Orten. An beiden Ufern seht ihr die Andrier singend und tanzend; Mädchen und Knaben sind mit Efeu gekrönt, einige trinken, andere wälzen sich schon an der Erde.

Sehet ihr weiter hinaus über diese verbreiteten Feste, so seht ihr den Bach schon ins Meer fließen, wo an der Mündung die Tritonen mit schönen Muscheln ihn auffassen, zum Teil trinkend und zum Teil blasend versprühen. Einige, schon trunken, tanzen und springen, so gut es ihnen gelingen will. Indessen ist Dionysus mit vollen Segeln angekommen, um an seinem Feste teilzunehmen. Schon hat das Schiff im Hafen Anker geworfen, und vermischt folgen ihm Satyre, Silenen, das Lachen und Komus, zwei der besten Trinker unter den Dämonen.

Antik und Modern.

Da ich in Vorstehendem genötigt war, zugunsten des Altertums, besonders aber der damaligen bildenden Künstler, so viel Gutes zu sagen, so wünschte ich doch nicht mißverstanden zu werden, wie es leider gar oft geschieht, indem der Leser sich eher auf den Gegensatz wirft, als daß er zu einer billigen Ausgleichung sich geneigt fände. Ich ergreife daher eine dargebotene Gelegenheit, um beispielweise zu erklären, wie es eigentlich gemeint sei, und auf das ewig fortdauernde Leben des menschlichen Tuns und Handelns unter dem Symbol der bildenden Kunst hinzudeuten.

Ein junger Freund, Karl Ernst Schubart, in seinem Hefte „Zur Beurteilung Goethes"[1], welches ich in jedem Sinne zu schätzen und dankbar anzuerkennen habe, sagt: „Ich bin nicht der Meinung wie die meisten Verehrer der Alten, unter die Goethe selbst gehört, daß in der Welt für eine hohe vollendete Bildung der Menschheit nichts ähnlich Günstiges sich hervorgetan habe wie bei den Griechen." Glücklicherweise können wir diese Differenz mit Schubarts eigenen Worten ins Gleiche bringen, indem er spricht: „Von unserem Goethe aber sei es gesagt, daß ich Shakespeare ihm darum vorziehe, weil ich in Shakespeare einen solchen tüchtigen, sich selbst unbewußten Menschen gefunden zu haben glaube, der mit höchster Sicherheit, ohne alles Räsonieren, Reflektieren, Subtilisieren, Klassifizieren und Potenzieren den wahren und falschen Punkt der Menschheit überall so genau, mit so nie irrendem Griff und so natürlich hervorhebt, daß ich zwar am Schluß bei Goethe immer das nämliche Ziel erkenne, von vornherein aber stets mit dem Entgegengesetzten zuerst zu kämpfen, es zu überwinden und mich sorgfältig in acht zu nehmen habe, daß ich nicht für blanke Wahrheit hinnehme, was doch nur als entschiedener Irrtum abgelehnt werden soll."

[1] Erschien in Breslau 1817.

Hier trifft unser Freund den Nagel auf den Kopf, denn gerade da, wo er mich gegen Shakespeare[1] im Nachteil findet, stehen wir im Nachteil gegen die Alten. Und was reden wir von den Alten? Ein jedes Talent, dessen Entwickelung von Zeit und Umständen nicht begünstigt wird, so daß es sich vielmehr erst durch vielfache Hindernisse durcharbeiten, von manchen Irrtümern sich losarbeiten muß, steht unendlich im Nachteil gegen ein gleichzeitiges, welches Gelegenheit findet, sich mit Leichtigkeit auszubilden, und was es vermag, ohne Widerstand auszuüben.

Bejahrten Personen fällt aus der Fülle der Erfahrung oft bei Gelegenheit ein, was eine Behauptung erläutern und bestärken könnte, deßhalb sei folgende Anekdote zu erzählen vergönnt. Ein geübter Diplomat, der meine Bekanntschaft wünschte, sagte, nachdem er mich bei dem ersten Zusammentreffen nur überhin angesehen und gesprochen, zu seinen Freunden: „Voilà un homme qui a eu de grands chagrins!“ Diese Worte gaben mir zu denken: Der gewandte Gesichtsforscher hatte recht gesehen, aber das Phänomen bloß durch den Begriff von Duldung ausgedrückt, was er auch der Gegenwirkung hätte zuschreiben sollen. Ein aufmerksamer gerader Deutscher hätte vielleicht gesagt: Das ist auch einer, der sich's hat sauer werden lassen!

Wenn sich nun in unseren Gesichtszügen die Spur überstandenen Leidens, durchgeführter Tätigkeit nicht auslöschen läßt, so ist es kein Wunder, wenn alles, was von uns und unserem Bestreben übrigbleibt, dieselbe Spur trägt und dem aufmerksamen Beobachter auf ein Dasein hindeutet, das in einer glücklichsten Entfaltung, so wie in der notgedrungensten Beschränkung sich gleich zu bleiben und wo nicht immer die Würde, doch wenigstens die Hartnäckigkeit des menschlichen Wesens durchzuführen trachtete.

Lassen wir also Altes und Neues, Vergangenes und Gegenwärtiges fahren und sagen im allgemeinen: Jedes künstlerisch Hervorgebrachte versetzt uns in die Stimmung, in welcher sich der Verfasser befand. War sie heiter und leicht, so werden wir

[1] Shakespeare wurde auch von Goethe selbst wegen seiner unbewußten Schaffensart den Alten an die Seite gestellt.

uns frei fühlen; war sie beschränkt, sorglich und bedenklich, so zieht sie uns gleichmäßig in die Enge.

Nun bemerken wir bei einigem Nachdenken, daß hier eigentlich nur von der Behandlung die Rede sei; Stoff und Gehalt kommt nicht in Betracht. Schauen wir sodann diesem gemäß in der Kunstwelt frei umher, so gestehen wir, daß ein jedes Erzeugnis uns Freude macht, was dem Künstler mit Bequemlichkeit und Leichtigkeit gelungen. Welcher Liebhaber besitzt nicht mit Vergnügen eine wohlgeratene Zeichnung oder Radierung unseres Chodowiecky[1]? Hier sehen wir eine solche Unmittelbarkeit an der uns bekannten Natur, daß nichts zu wünschen übrig bleibt. Nur darf er nicht aus seinem Kreise, nicht aus seinem Format herausgehen, wenn nicht alle seiner Individualität gegönnten Vorteile sollen verloren sein.

Wir wagen uns weiter und bekennen, daß Manieristen[2] sogar, wenn sie es nur nicht allzuweit treiben, uns viel Vergnügen machen, und daß wir ihre eigenhändigen Arbeiten sehr gern besitzen. Künstler, die man mit diesem Namen benennt, sind mit entschiedenem Talente geboren, allein sie fühlen bald, daß nach Verhältnis der Tage sowie der Schule, worein sie gekommen, nicht zu Federlesen Raum bleibt, sondern daß man sich entschließen und fertig werden müsse. Sie bilden sich daher eine Sprache, mit welcher sie ohne weiteres Bedenken die sichtbaren Zustände leicht und kühn behandeln und uns mit mehr oder minderm Glück allerlei Weltbilder vorspiegeln, wodurch denn manchmal ganze Nationen mehrere Dezennien hindurch angenehm unterhalten und getäuscht werden, bis zuletzt einer oder der andere wieder zur Natur und höheren Sinnesart zurückkehrt.

Daß es bei den Alten auch zuletzt auf eine solche Art von Manier hinauslief, sehen wir an den herkulanischen Altertümern; allein die Vorbilder waren zu groß, zu frisch, wohlerhalten und gegenwärtig, als daß ihre Dutzendmaler sich hätten ganz ins Nichtige verlieren können.

---

[1] Daniel Chodowiecky, geboren 1726 in Danzig, gestorben 1801 in Berlin. — [2] Über Goethes Gebrauch der Worte „Manier, Manierist" vergleiche den Aufsatz: „Einfache Nachahmung der Natur, Manier, Stil." Bd. 14, S. 404 ff. dieser Ausgabe.

Treten wir nun auf einen höhern und angenehmern Standpunkt und betrachten das einzige Talent Raffaels. Dieser, mit dem glücklichsten Naturell geboren, erwuchs in einer Zeit, wo man redlichste Bemühung, Aufmerksamkeit, Fleiß und Treue der Kunst widmete. Vorausgehende Meister führten den Jüngling bis an die Schwelle, und er brauchte nur den Fuß aufzuheben, um in den Tempel zu treten. Durch Peter Perugin[1] zur sorgfältigsten Ausführung angehalten, entwickelt sich sein Genie an Leonard da Vinci[2] und Michelangelo. Beide gelangten während eines langen Lebens, ungeachtet der höchsten Steigerung ihrer Talente, kaum zu dem eigentlichen Behagen des Kunstwirkens. Jener hatte sich, genau besehen, wirklich müde gedacht und sich allzusehr am Technischen abgearbeitet, dieser, anstatt uns zu dem, was wir ihm schon verdanken, noch Überschwängliches im Plastischen zu hinterlassen, quält sich die schönsten Jahre durch in Steinbrüchen nach Marmorblöcken und Bänken, so daß zuletzt von allen beabsichtigten Heroen des Alten und Neuen Testamentes der einzige Moses[3] fertig wird, als ein Musterbild dessen, was hätte geschehen können und sollen. Raffael hingegen wirkt seine ganze Lebenszeit hindurch mit immer gleicher und größerer Leichtigkeit. Gemüts- und Tatkraft stehen bei ihm in so entschiedenem Gleichgewicht, daß man wohl behaupten darf, kein neuerer Künstler habe so rein und vollkommen gedacht als er und sich so klar ausgesprochen. Hier haben wir also wieder ein Talent, das uns aus erster Quelle das frischeste Wasser entgegensendet. Er gräzisiert nirgends; fühlt, denkt, handelt aber durchaus wie ein Grieche. Wir sehen hier das schönste Talent zu ebenso glücklicher Stunde entwickelt, als es unter ähnlichen Bedingungen und Umständen zu Perikles' Zeit geschah.

Und so muß man immer wiederholen: das geborne Talent wird zur Produktion gefordert, es fordert dagegen aber auch eine natur- und kunstgemäße Entwickelung für sich; es kann sich

[1] Pietro Perugino (1446—1524), umbrischer Maler, Lehrer Raffaels. — [2] Über Lionardo da Vincis theoretische Studien s. oben, S. 188 und 208. — [3] Kolossalstatue am Grabdenkmal Papst Julius' II. in Rom, das ursprünglich eine größere Anzahl solcher Statuen erhalten sollte.

seiner Vorzüge nicht begeben und kann sie ohne äußere Zeitbegünstigung nicht gemäß vollenden.

Man betrachte die Schule der Carracci[1]. Hier lag Talent, Ernst, Fleiß und Konsequenz zum Grunde, hier war ein Element, in welchem sich schöne Talente natur- und kunstgemäß entwickeln konnten. Wir sehen ein ganzes Dutzend vorzüglicher Künstler von dort ausgehen, jeden in gleichem, allgemeinem Sinn sein besonderes Talent üben und bilden, so daß kaum nach der Zeit ähnliche wieder erscheinen konnten.

Sehen wir ferner die ungeheuren Schritte, welche der talentreiche Rubens in die Kunstwelt hinein tut! Auch er ist kein Erdgeborner; man schaue die große Erbschaft, in die er eintritt, von den Urvätern des vierzehnten und fünfzehnten Jahrhunderts durch alle die trefflichen des sechzehnten hindurch, gegen dessen Ende er geboren wird.

Betrachtet man neben und nach ihm die Fülle niederländischer Meister des siebzehnten, deren große Fähigkeiten sich bald zu Hause, bald südlich, bald nördlich ausbilden, so wird man nicht leugnen können, daß die unglaubliche Sagazität, womit ihr Auge die Natur durchdrungen, und die Leichtigkeit, womit sie ihr eignes gesetzliches Behagen ausgedrückt, uns durchaus zu entzücken geeignet sei. Ja, insofern wir dergleichen besitzen, beschränken wir uns gern ganze Zeiten hindurch auf Betrachtung und Liebe solcher Erzeugnisse und verargen es Kunstfreunden keineswegs, die sich ganz allein im Besitz und Verehrung dieses Faches begnügen.

Und so könnten wir noch hundert Beispiele bringen, das, was wir aussprechen, zu bewahrheiten. Die Klarheit der Ansicht, die Heiterkeit der Aufnahme, die Leichtigkeit der Mitteilung, das ist es, was uns entzückt, und wenn wir nun behaupten, dieses alles finden wir in den echt griechischen Werken, und zwar geleistet am edelsten Stoff, am würdigsten Gehalt, mit sicherer und vollendeter Ausführung, so wird man uns verstehen, wenn wir immer von dort ausgehen und immer dort hinweisen. Jeder sei auf seine Art ein Grieche! Aber er sei's.

[1] Diese Bologneser Malerschule wurde durch Lodovico Carracci (1555 bis 1619) begründet. Vgl. auch oben S. 101, Anm. 1.

Ebenso ist es mit dem schriftstellerischen Verdienste. Das Faßliche wird uns immer zuerst ergreifen und vollkommen befriedigen, ja wenn wir die Werke eines und desselben Dichters vornehmen, so finden wir manche, die auf eine gewisse peinliche Arbeit hindeuten, andere dagegen, weil das Talent dem Gehalt und der Form vollkommen gewachsen war, wie freie Naturerzeugnisse hervortreten. Und so ist unser wiederholtes aufrichtiges Bekenntnis, daß keiner Zeit versagt sei, das schönste Talent hervorzubringen, daß aber nicht einer jeden gegeben ist, es vollkommen würdig zu entwickeln.

Und so führen wir noch zum Schlusse einen neueren Künstler vor, um zu zeigen, daß wir nicht eben gar zu hoch hinaus wollen, sondern auch mit bedingten Werken und Zuständen zufrieden sind. Sebastian Bourdon[1], ein dem siebzehnten Jahrhundert angehöriger Künstler, dessen Name wohl jedem Kunstliebhaber mehrmals um die Ohren gesummt, dessen Talent jedoch in seiner echten Individualität nicht immer verdiente Anerkennung genossen hat, liefert uns vier eigenhändig radierte Blätter, in welchen er den Verlauf der Flucht nach Ägypten vollständig vorführt.

Man muß zuförderst den Gegenstand wohl gelten lassen, daß ein bedeutendes Kind aus uraltem Fürstenstamme, dem beschieden ist, künftig auf die Welt ungeheuern Einfluß zu haben, wodurch das Alte zerstört und ganz Erneutes dagegen herangeführt wird, daß ein solcher Knabe in den Armen der liebevollsten Mutter, unter Obhut des bedächtigsten Greises geflüchtet und mit göttlicher Hülfe gerettet werde. Die verschiedenen Momente dieser bedeutenden Handlung sind hundertmal vorgestellt, und manche hiernach entsprungene Kunstwerke reißen uns oft zur Bewunderung hin.

Von den vier gemeldeten Blättern haben wir jedoch Folgendes zu sagen, damit ein Liebhaber, der sie nicht selbst vor Augen schaut, einigermaßen unsern Beifall beurteilen möge.

---

[1] Sebastien Bourdon (1616—71), französischer Historienmaler aus Montpellier.

In diesen Bildern erscheint Joseph als die Hauptperson; vielleicht waren sie für eine Kapelle dieses Heiligen bestimmt.

I.

Das Lokal mag für den Stall zu Bethlehem, unmittelbar nach dem Scheiden der drei frommen Magier, gehalten werden, denn in der Tiefe sieht man noch die beiden bewußten Tiere. Auf einem erhöhteren Hausraum ruht Joseph, anständig in Falten gehüllt, auf das Gepäck gebettet, wider den hohen Sattel gelehnt, worauf das heilige Kind, soeben erwachend, sich rührt. Die Mutter daneben ist in frommem Gebete begriffen. Mit diesem ruhigen Tagesanbruch kontrastiert ein höchst bewegter, gegen Joseph heranschwebender Engel, der mit beiden Händen nach einer Gegend hindeutet, die, mit Tempeln und Obelisken geschmückt, ein Traumbild Ägyptens hervorruft. Zimmermannshandwerkzeug liegt vernachlässigt am Boden.

II.

Zwischen Ruinen hat sich die Familie nach einer starken Tagreise niedergelassen. Joseph, an das beladene lastbare, aus einem Steintroge sich nährende Tier gelehnt, scheint einer augenblicklichen Ruhe stehend zu genießen; aber ein Engel fährt hinter ihm her, ergreift seinen Mantel und deutet nach dem Meere hin. Joseph, in die Höhe schauend und zugleich nach des Tieres Futter hindeutend, möchte noch kurze Frist für das müde Geschöpf erbitten. Die heilige Mutter, die sich mit dem Kind beschäftigte, schaut verwundert nach dem seltsamen Zwiegespräch herum: denn der Himmelsbote mag ihr unsichtbar sein.

III.

Drückt eine eilende Wanderschaft vollkommen aus. Sie lassen eine große Bergstadt zur Rechten hinter sich. Knapp am Zaum führt Joseph das Tier einen Pfad hinab, welchen sich die Einbildungskraft um desto steiler denkt, weil wir davon gar nichts, vielmehr gleich unten hinter dem Vordergrunde das Meer sehen. Die Mutter auf dem Sattel weiß von keiner Gefahr; ihre Blicke sind völlig in das schlafende Kind versenkt. Sehr geistvoll ist die Eile der Wandernden dadurch angedeutet,

daß sie schon das Bild größtenteils durchzogen haben und im Begriff sind, auf der linken Seite zu verschwinden.

IV.

Ganz im Gegensatz des vorigen ruhen Joseph und Maria in der Mitte des Bildes auf dem Gemäuer eines Röhrbrunnens. Joseph, dahinterstehend und herübergelehnt, deutet auf ein im Vordergrund umgestürztes Götzenbild und scheint der heiligen Mutter dieses bedeutende Zeichen zu erklären. Sie, das Kind an der Brust, schaut ernst und horchend, ohne daß man wüßte, wonach sie blickt. Das entbürdete Tier schmaust hinterwärts an reich grünenden Zweigen. In der Ferne sehen wir die Obelisken wieder, auf die im Traume gedeutet war. Palmen in der Nähe überzeugen uns, daß wir in Ägypten schon angelangt sind.

Alles dieses hat der bildende Künstler in so engen Räumen mit leichten, aber glücklichen Zügen dargestellt. Durchdringendes, vollständiges Denken, geistreiches Leben, Auffassen des Unentbehrlichsten, Beseitigung alles Überflüssigen, glücklich flüchtige Behandlung im Ausführen: dies ist es, was wir an unsern Blättern rühmen, und mehr bedarf es nicht: denn wir finden hier so gut als irgendwo die Höhe der Kunst erreicht. Der Parnaß ist ein Montserrat[1], der viele Ansiedelungen in mancherlei Etagen erlaubt; ein jeder gehe hin, versuche sich, und er wird eine Stätte finden, es sei auf Gipfeln oder in Winkeln.

---

[1] Montserrat, Berggegend in Spanien, die zahlreichen Einsiedlern zur Wohnung dient.

Ausgrabungen.

Da der Mensch nicht immer schaffen und hervorbringen kann, obschon solches freilich für ihn das Wünschenswerteste bleibt, so unterhält und erfreut ihn doch, wenn er das Verlorene aufsucht, das Zerstörte wieder herstellt, das Zerstreute sammelt, ordnet und belebt. Deswegen haben wir alle miteinander so große Lust am Ausgraben verschütteter Denkmale der Vorzeit und nehmen an solchen Bemühungen den lebhaftesten Anteil. Das Neueste dieser Art, wovon uns Kenntnis zugekommen, teilen wir mit und hoffen das Geschäft der Unternehmer und die Liebhaberei des Publikums gleichzeitig zu befördern.

Wiesbaden. Der Königl. preußische Hofrat Herr Dorow[1] hat unter Begünstigung des Großherzogl.[2] nassauischen Ministeriums die in Wiesbadens Umgegend liegenden Grabhügel aufgegraben und mit besonderer Aufmerksamkeit und guter Methode dergleichen mehr als hundert untersucht. Indem er nun jedes geöffnete Grab für sich behandelte, mit seinen Vorkommenheiten beschrieb, sich aller Meinungen enthielt und nur um reine Darstellung und sichere Aufbewahrung besorgt war, so verdiente er die große und reiche Ausbeute, die ihm geworden ist.

Derselbe fand Gefäße aller Art von Bronze und Glas, Waffen von Stein, Eisen und Bronze, Männer- und Weiberschmuck, Grabschriften, an achtzigerlei Ringe von Bronze, gefärbtes Glas, Bernstein, Lampen, Amulette. In einem der Hügel und dessen gemauertem Gewölbe fand man nebst vieler Asche ein herrlich Exemplar der Venusmuschel und andere Dinge. Das Merkwürdigste war eine Opferstätte der Deutschen, wovon er uns die höchst empfehlungswerte Beschreibung mitteilte.

---

[1] Wilhelm Dorow (1790—1846), vielseitiger Schriftsteller, war 1820—22 Direktor der Verwaltung für Altertumskunde in Rheinland und Westfalen. — [2] Statt Großherzoglich muß es Herzoglich heißen.

Die Abbildungen der aufgefundenen Gegenstände hat Herr Hundeshagen[1] übernommen; sie werden in Steindruck nächstens erscheinen, begleitet von einem erklärenden Werke, dessen Subskriptionsanzeige wir dem Liebhaber deutscher Altertümer wohl nicht dringender empfehlen dürfen.

Weimar. Bei Groß-Romstedt, ohngefähr zwei Stunden von der Stadt, macht die Lage eines großen Grabhügels den Beobachter aufmerksam. Die erst von Süden nach Norden fließende, dann aber sich ostwärts umbiegende Ilm neigt sich zur Zusammenkunft mit der Saale, die ihren unveränderten Lauf von Süden nach Norden festsetzt. Diese Richtung der Flüsse deutet auf eine Erhöhung zwischen beiden.

Und nun hat auf der höchsten, die ganze Gegend überschauenden Höhe ein altes, halbgebildetes Volk den Ruheplatz für seine Toten gewählt. Die ersten Leichen legte man in einen großen Ovalkreis nebeneinander, durch rohe Holzstämme geschieden; die folgenden aber mit wenig zwischengeschichteten Steinen und Erde lagenweise darüber.

Waffen fanden sich keine; vielleicht, wenn dieses Volk welche hatte, waren die Lebenden klug genug, sie zu ihrem Gebrauche zurückzubehalten. Auch an Schmuck fand sich wenig, und was die Ausbeute gewesen, davon werden die „Kuriositäten“[2] zunächst Rechenschaft geben.

Wenn aber für Kunst im Altertum nicht allzuviel gefunden worden, so ist dagegen dem in vergangene Zeiten gern zurückschauenden Naturforscher ein großer Gewinn entsprungen, indem die vorgefundenen Skelette, deren man ein vollständiges in dem Jenaischen Museum niedergelegt, die wichtigsten Betrachtungen veranlassen.

Wahrscheinlich gehörte dieses Volk zu den nomadischen, die bei den großen Völkerzügen von der Ostsee her sich freiwillig oder genötigt bewegten. Eine Zeitlang muß ihr Wohnsitz in

---

[1] Bernhard Hundeshagen, Architekt und Schriftsteller, besonders bekannt durch sein Werk über den Palast Friedrich Barbarossas in Gelnhausen, 1819 und 1822. — [2] „Kuriositäten“, die Zeitschrift, in der die Aufsätze: „Zwei deutsche Altertümer“ und „Der Tänzerin Grab“ erschienen waren.

dieser Gegend geblieben sein, wie die ruhige successive Bestattung der Körper andeutet. An den Schädeln fand man keine Verwundung, das Beisammenliegen von Männern, Weibern und Kindern möchte wohl eine ruhige Nomadenhorde andeuten. Das Merkwürdigste jedoch vor allem andern ist die herrliche Gestalt dieser Knochenreste. Die Körper sind weder bedeutend groß noch stark, die Schädel jedoch (wir sagen es mit Einstimmung unseres Freundes Blumenbach[1]) von der größten Schönheit. Die Organe, nach Gallischen[2] Bestimmungen gesprochen, bezeichnen ein Volk, mit den glücklichsten Sinnen für die Außenwelt begabt, nicht weniger mit allen Eigenschaften, worauf sich Dauer und Glück der Familien und Stämme gründet. Das Organ des Enthusiasmus fehlt ganz auf der Höhe des Scheitels, dagegen vermißt man sehr gern die garstigen egoistischen Auswüchse, die sich hinter den Ohren eines ausgearteten Menschengeschlechts zu verbergen pflegen.

Durchaus haben die Schädel eine Familienähnlichkeit; ebenso sind sie einander gleich. Obere und untere Kinnlade, Zahnstellung und Erhaltung der Zähne sind als Muster beim Vortrag physiologischer Anatomie zu empfehlen; wie denn kein hohler Zahn gefunden worden, die fehlenden aber offenbar beim Ausgraben und Transport ausgefallen. Man verzeihe, wenn diese vorläufige Notiz am unrechten Orte scheinen sollte; wir kommen darauf zurück, wo von Gestaltung organischer Naturen die Rede sein darf.

Velleja. Der Ursprung dieser Stadt ist nicht eigentlich auszumitteln. Zuerst war es eine kleine Republik, die etwa dreißig umliegenden Städten und Dörfern gebot. Sie wurde zu den Liguriern gerechnet. Nachdem sie unter die Herrschaft der Römer gekommen, ward sie von Duumvirn regiert, für eine Munizipalstadt erklärt und hatte ihre Patrone in Rom. Sie lag einige Meilen gegen Süden von Piacenza, vier Meilen seit-

---

[1] Joh. Friedrich Blumenbach (1752—1840), hervorragender Professor der Anatomie in Göttingen; Goethe hatte ihn 1801 dort besucht. — [2] Franz Joseph Gall (1758—1828), Begründer der Phrenologie, von Goethe geschätzt. Vgl. „Tag- und Jahreshefte", Bd. 16, S. 113, 114 und 153 ff. dieser Ausgabe.

wärts von der alten ämilischen Heerstraße, am Flusse Chero, am Fuße des Moria und Ravinasso, welche zu den Apenninen gerechnet werden. Der Einsturz eines Teils dieser hohen Berge war der Untergang der Stadt, vermutlich im vierten Jahrhundert, wie aus Denkmalen und Münzen, dort ausgegraben, zu schließen ist.

Der Infant Philipp, Herzog von Parma, veranlaßt durch eine früher dort gefundene alte Denktafel, ließ im Jahr 1760 die Ausgrabung beginnen, welcher sich große Schwierigkeiten entgegensetzten; denn es fand sich kein lockerer Boden, sondern Felsmassen, deren Größe und Schwere sich vermehrte, je näher man den Bergen kam, lagen über die Stadt gewälzt. 1764 stellte man daher die Arbeit ein, die jedoch von Zeit zu Zeit wieder vorgenommen wurde. Der Gewinn war nicht gering, und es entstand daher ein Museum zu Parma. Es hatten sich Statuen gefunden von Marmor und Erz verschiedener Größe, Inschriften, Mobilien, Gefäße von gebrannter Erde, Säulenfüße, Kapitäle von gewöhnlicher und seltsamer Gestalt, Marmortische und Sessel daneben, mit Löwenköpfen und anderem Schnitzwerk verziert; den Fußböden fehlte es nicht an Mosaik, den Wänden nicht an Malerei. Alle diese Dinge, versammelt in dem Museum von Parma, wurden zuerst antiquarisch behandelt von dem Domherrn Costa, sodann vom Pater Paciaudi, später von Graf Rezzonico und andern. Gegenwärtig beschäftigt sich der Gelehrte Lama damit, welcher durch Herrn Casapini, den Direktor aller Ausgrabungen, günstig unterstützt wird; da wir denn endlich auf eine allgemeinere Mitteilung dieser wenig bekannten Schätze hoffen können.

Zugleich unternimmt Herr Johann Antolini, Professor der Baukunst zu Mailand, ein Werk, uns vorläufig mit dem Lokal der alten Stadt und ihren architektonischen Merkwürdigkeiten bekannt zu machen. Sie war an der Anhöhe gelegen, stufenweise übereinander gebaut, wahrscheinlich in die Schlucht zwischen beide Berge hinein, welches denn zu ihrem völligen Untergang gereichte. Der Bergsturz aber muß sehr schnell erfolgt sein, wie der zu Plurs und Goldau, indem man viele Gebeine beim Ausgraben angetroffen.

Herr Antolini verspricht eine geographische Karte, worauf die Orte verzeichnet sind, die gegenwärtig in jener Gegend liegen, so auch die Wege, die nach Velleja führen, sowohl von Parma als von Placenz her, mit Bemerkungen zum Nutzen der Reisenden. Sodann liefert er Velleja mit seinen nächsten Umgebungen, wo zugleich die Punkte angedeutet sind, an welchen Ausgrabungen versucht werden. Weiter legt er uns vor den eigentlichen Plan von Velleja, wo man die Quartiere der Stadt und die Austeilung der Gebäude näher kennen lernt. Der Grundriß des Platzes wird sodann im besondern gegeben mit der lateinischen Inschrift, die durch seine ganze Breite durchgegangen. Nicht weniger werden die Monumente des Platzes und seiner Nachbarschaft dargestellt; mehrere Säulenfüße und Häupter werden im Grund- und Aufriß gezeichnet, Marmorpflaster und Mosaiken, mancherlei Fragmente.

Soviel soll die erste Lieferung enthalten, welche anfangs 1819 erscheinen wird. Der Subskriptionspreis auf dieselbe ist ein französischer Louisdor; man kann sich eine anständige, obgleich nicht überprächtige Ausgabe versprechen. Es wäre zu wünschen, daß deutsche Buch- und Kunsthandlungen sich mit dem Verfasser, der in Nr. 250, Straße Monforte wohnhaft ist, möchten in Verhältnis setzen, damit auch Liebhaber diesseits der Gebirge baldigst daran Genuß und Belehrung finden, neuere Reisende aber aufgeregt werden, das Museum zu Parma aufmerksamer zu betrachten, auch den kleinen Umweg, welcher durch die neue Karte sehr erleichtert wird, nicht zu scheuen und uns von diesem zwar längst entdeckten, aber doch bisher vernachlässigten Phänomen lebhafte und eindringliche Beschreibungen zu geben.

Über Glas-, Emaille- und Porzellanmalerei.

Die Glasmalerei sowie die auf Emaille[1] und Porzellan sind innig verwandt. Es wird hierzu ein Grund gefordert, der schmelzbar ist, sowie Farben dergestalt zubereitet, daß sie sich mit jenem Grunde bei einem gewissen Hitzegrad verbinden und, ohne auszufließen, sich damit vereinigen. Diese Farben sind sämtlich Metalloxyde, die in einem höheren Grad von Hitze ihre metallische Natur wieder annehmen würden.

Die Emaillemalerei besteht darin, daß man eine Platte eines schwer schmelzenden Metalls, als Gold und Kupfer, mit einem glasartigen, eigentlich porzellanartigen Grunde überzieht, worauf man denn jene Farben aufträgt.

Eine Porzellantafel tut daher dieselbigen Dienste, wenn man solche ohne Biegung und Ungleichheiten hervorbringen kann, worin man zu Sèvres[2] große Geschicklichkeit besitzt, indem man daselbst Porzellantafeln verfertigt, worauf lebensgroße Brustbilder gemalt werden können. Und so ist zwischen Emaille- und Porzellanmalerei kein wesentlicher Unterschied, beides sind auf den Grund durch Schmelzung befestigte Farben.

Die Emaillemalerei ist nach und nach abgekommen, weil sehr große Praktik dazu gehört und man auch die Bildnisse großer Herren auf Dosen, welche sonst immer Emaille waren, gegenwärtig mit der leichteren und gefahrloseren Miniatur ersetzt.

Da nun aber die Porzellanmalerei höchst begünstigt und von den Künstlern ins Zarteste getrieben worden, wovon gegenwärtige Tafel ein Zeugnis gibt, so folgt daraus, daß man auch Gemälde von mancherlei Größe auf weißen Porzellangrund aufträgt.

---

[1] Emaille, richtiger Email, deutsch Schmelz, wird in glühendem Zustand auf das Metall aufgetragen und verglast bei der Erkaltung. — [2] Sèvres, die berühmte königliche Porzellanfabrik bei Paris.

Gegenwärtiges Bild ist denn auch auf eine solche Porzellantafel gemalt, wie einige weiße Stellen des Hermelinpelzes anzeigen, wovon sich der hiesige Porzellanmaler Schmidt gleichfalls überzeugt hat.

Ganz außer Zweifel wird diese Meinung durch die Rückseite gesetzt, wo die Inschrift auf dem etwas rauhen, biskuitartigen Grund gleichfalls eingebrannt ist.

Wie dünn aber diese Platte sein müsse und daß kein undurchsichtiger Körper dazwischen liegen könne, erkennt man, wenn man das Bild gegen die Sonne hält, da denn die nicht übermalten Stellen völlig durchscheinend und der Schatten eines dahinter gehaltenen Körpers deutlich zu erkennen ist.

Die Inschrift selber betreffend, so möchte diese wohl sehr irreführen, der angegebene Fürst ist es gewiß nicht. Um jedoch mit Sicherheit zu urteilen, müßte man das Original sehen. Nach der Kopie zu urteilen, möchte das Bild in die niederländische van Eyckische[1] Schule und also ins funfzehnte Jahrhundert gehören. Daß es ein katholischer Fürst sei, zeigt der Rosenkranz, vielleicht ein Herzog von Burgund. Man müßte unter den Bildnissen jener Zeit, die uns in Kupfer gestochen übrig geblieben, sich umsehen; vielleicht fände sich irgend eine Ähnlichkeit.

[1] Über van Eyck vgl. oben, S. 146, und Bd. 17, S. 372 ff. dieser Ausgabe.

Landschaften von Carus.

Angebornes Talent zur Kunst und gebildeter Geist äußern sich so bedeutend als gefällig in zwei kleinen, uns freundlich zugekommenen Ölgemälden des Herrn Hofrat Carus[1] in Dresden, daher wir sie billig einer näheren Anzeige in diesen Blättern wert achten; obwohl der Verfertiger nicht als vollendeter Meister auftritt, sondern als ein seine erworbene Kunstfertigkeit zum Vergnügen übender Liebhaber.

Das erste stellt ein wundersam ländliches Gebäude dar, auf freier Höhe liegend, von heiterem Morgenscheine beleuchtet; die lange Form des Gebäudes ist auffallend mit seinen hinterwärts angebrachten Angebäuden, ein stumpfer Turm ragt drüber hervor, man sieht in der Anlage etwas Absichtliches, man errät aber den Zweck nicht leicht. Dieses Rätsel jedoch löst sich, wenn man erfährt, daß hier das Brockenhaus vorgestellt sei.

Das andere Bild zeigt einen stillen, mit Tannen dicht besetzten Waldraum, von einem über Steine rieselnden Bächlein durchzogen. Gemäßigtes Licht bei ganz bewölktem Himmel, das düstere, dunkle Grün im Waldesdickicht, der Boden reich bemoost, das klare Wässerlein erinnern lebhaft an die Gemälde Ruysdaels, dessen Geschmack und Geist nicht leicht jemand besser aufgefaßt haben dürfte.

Das kleinere Bildchen zieht an durch geschickte Komposition und gemäßigte freundliche Farben, das zweite noch mehr durch Charakter und Bedeutung.

[1] Karl Wilhelm Carus (1789—1869), praktischer Arzt in Dresden, war auch als Landschaftsmaler geschätzt.

Weimarische Pinakothek.

Erstes Heft.

Ihro Königliche Hoheit der Großherzog von Sachsen-Weimar-Eisenach haben dem Unternehmer des von Höchstdenenselben gegründeten und begünstigten lithographischen Instituts zu Weimar, Heinrich Müller, die Erlaubnis erteilt, die in Ihro Bibliotheken, Sammlungen und Museen befindlichen Merkwürdigkeiten an Kupferstichen, Zeichnungen, Altertümern und andern bisher noch nicht gekannten Seltenheiten nach und nach heftweise herauszugeben.

Schon durch eine vorjährige Anzeige hat man die Aufmerksamkeit des Publikums und dessen Teilnahme zu erregen gesucht; man kündigte den ersten Heft[1] an, welcher gegenwärtig erscheint, vier Blätter enthaltend.

Die Weimarischen Kunstfreunde geben der Zusage gemäß über diese Bilder die nötige Auskunft.

I.

Der luftwandelnde Sokrates,

nach Aristophanes, von Carstens.

Asmus Jakob Carstens, geboren 1754 zu St. Jürgen, einem Dorfe nahe bei Schleswig, erregte bald nach seiner Ankunft in Rom, in dem Jahre 1792, die Aufmerksamkeit aller Kunstfreunde; es fanden sich unter den jungen studierenden Künstlern Verehrer und Nachfolger, hingegen ebenfalls unter solchen, die schon länger in Rom gelebt, nicht wenig Anfechter seines Verdienstes und seiner Meinungen.

Er besaß bei vorzüglichem Talent großen Ernst und unermüdet rege Lust zum Studium; man dürfte wohl aussprechen:

[1] Heft als männlichen Geschlechts bei Goethe nicht selten.

Carstens war der Denkendste, Strebendste von allen, welche zu seiner Zeit in Rom der Kunst oblagen. Ein offenes Wesen, treuherzige Anspruchlosigkeit machten ihn liebenswürdig; das Äußere war ausnehmend schlicht, ja fast zu nachlässig.

Auch er schätzte die Werke der ältern Florentiner, die vor dem Anfange des sechzehnten Jahrhunderts gelebt haben, erfreute sich, nach seinem Ausdruck, an ihrer Ehrlichkeit, nahm dieselben aber niemals zum Muster. Anfangs zog ihn Michelangelos Kraft und Großheit vor allen andern kräftig an; doch bemerkt man, daß nach einem allmählichen Übergang endlich Raffael ausschließlich sein Vorbild geworden.

Der Ernst seiner Natur, seines Bestrebens verlangte pathetische, ernste Gegenstände; aber er suchte sehr oft nach gefälligen, nach neuen oder doch selten bearbeiteten und hat wohl manchmal Undarstellbares unternommen, auch sich oft an Gegenständen versucht, deren Behandlung eine muntere Laune erfordert hätte, und daher von seiten des Leichten und Scherzhaften zu wünschen übrig gelassen. („Winckelmann und sein Jahrhundert", von Goethe und W. K. F., 325.)

In dem letzteren Sinne ist das vorgelegte Bild merkwürdig; eine Parodie im hohen Stil kann man es nennen, eine Verhöhnung ohne Karikatur; es drückt seine Kunst und Geistesart in diesem Fache vollkommen aus.

Aristophanes' „Wolken"[1] gaben Gelegenheit zu dem Bilde. Dieser Schalk, der einen über das Gemeine sich erhebenden Naturphilosophen unter der Maske des Sokrates zum besten haben und der Menge als lächerlich vorspiegeln wollte, ließ ihn durch ein Theaterflugwerk im Korbe erscheinen, als luftwandelnd und die Sonne umsinnend.

Die Stellungen seiner Schüler werden einem eintretenden Landmann, der seinen Sohn dem Sokrates in die Schule geben will, gar seltsam ausgelegt, und wir erfahren durch eine indirekte Beschreibung, wie es in diesem Hörsaal ausgesehen. In welchem Sinne Carstens den Text gefaßt, wird der Kunstfreund bei Ver-

[1] „Die Wolken", eine der wirkungsvollsten Komödien des Aristophanes, eines jüngeren Zeitgenossen des von ihm verspotteten Sokrates.

gleichung mit Vergnügen wahrnehmen, indem er sich unmittelbar an die Stelle des Strepsiades[1] versetzt sieht.

Die Originalzeichnung hat gerade dieselbe Größe wie die vorliegende Abbildung in Steindruck und ist mit Rotstein fleißig ausgeführt. Die Köpfe sind geistreich, im Ausdruck abwechselnd und von geeignetem Charakter; die Gewänder von gutem Faltenschlag, auch fehlt es denselben nicht an breiten, ruhigen Massen. Wenn bei genauer, jedes Einzelne prüfender Durchsicht des Werkes einige Verstöße gegen die Richtigkeit in der Zeichnung bemerkt werden, so kann solches einem gezeichneten Blatt, welches, obwohl reinlich ausgeführt, doch immer nur als Entwurf zu betrachten ist, keineswegs zum wesentlichen Vorwurf gereichen; hätte der Meister seine Erfindung im großen auszuführen Gelegenheit gefunden, so würde er ohne Zweifel alsdann auf jede Figur jenes ernste Studium verwendet und getrachtet haben, auch von dieser Seite billigen Forderungen zu genügen.

II.

Studium von Leonard da Vinci.

Wie groß die Schwierigkeit sei, wenn der bildende Künstler vom natürlich Wahren zum historisch Charakteristischen überzugehen gedenkt, ist keinem Kunstfreunde verborgen. In der Wirklichkeit erscheinen uns nur Individuen, die, sie mögen sich irgend einem geforderten ideellen Charakter noch so sehr annähern, doch immer das Porträtartige nicht verleugnen und mit einer mehr oder weniger ideellen Komposition sich nicht leicht verbinden.

Leonard da Vinci, der bei einer großen Ausführung, welche er seinen Bildern zu geben gedachte, sich durchaus am Wahren und also auch am Wirklichen festhalten mußte, fühlte sich in der Notwendigkeit, überall auf Charakterzüge zu merken, um sie unter seine einmal festgestellten historischen Personalitäten zu verteilen. Wie sehr ihm solches geglückt, das beweist sein Abendmahl, dessen Reste uns noch im höchsten Grade ehrwürdig erscheinen. („Kunst und Altertum", I. 3, 113.)

Überlieferung sagt uns, daß, so sehr ihm auch dies bei den getreuen Aposteln gelungen, er doch weder das böse Prinzip, den

[1] Strepsiades, der eben erwähnte Landmann.

Judas, noch den heiligen Meister jemals zu vollenden sich getraute.[1]

Kenner behaupten jedoch, Leonard habe den Kopf des Heilandes in Castellazzo selbst gemalt[2] und innerhalb einer fremden Arbeit dasjenige gewagt, was er bei seinem eignen Hauptbilde nicht unternehmen wollen. Von der uns vorliegenden Durchzeichnung dürfen wir sagen, daß sie dem Begriff entspricht, den man sich von einem edlen Manne bildet, dem ein schmerzliches Seelenleiden die Brust beschwert, wovon er sich durch ein vertrauliches Wort zu erleichtern suchte, wodurch er aber die Sache nur schlimmer gemacht.

Wie sich aber der außerordentliche Künstler zur eignen Schöpfung selbst des Höchsten und Unerreichbaren vorzubereiten gesucht, davon gibt uns der hier beigelegte Kopf wenigstens Andeutung. Auf der Ambrosianischen Bibliothek nämlich wird eine von Leonard unwidersprechlich verfertigte Zeichnung[3] aufbewahrt, auf blaulichem Papier, mit wenig Weiß und farbiger Kreide. Von dieser hat der Ritter Bossi das genaueste Faksimile verfertigt, welches gleichfalls vor unsern Augen liegt: Ein edles Jünglingsangesicht, nach der Natur gezeichnet, offenbar in Rücksicht des Christuskopfes zum Abendmahl; reine, regelmäßige Züge, das schlichte Haar, das Haupt nach der linken Seite gesenkt, die Augen niedergeschlagen, der Mund halb geöffnet und die ganze Bildung durch einen leisen Zug des Kummers in die herrlichste Harmonie gebracht. Hier ist freilich nur der Mensch, der ein Seelenleiden nicht verbirgt; wie aber, ohne diese Züge auszulöschen, Erhabenheit, Unabhängigkeit, Kraft, Macht der Gottheit zugleich auszudrücken wäre, ist eine Aufgabe, die auch selbst dem geistreichsten irdischen Pinsel schwer zu lösen sein möchte. In dieser Jünglingsphysiognomie, welche zwischen Christus und Johannes schwebt, sehen wir wenigstens einen Versuch, sich an der Natur festzuhalten, da, wo vom Überirdischen die Rede ist.

Wie es mit Leonardos Entwurf beschaffen und wo das Original desselben sich befindet, ist den Freunden der Kunst

[1] Dieser Sage fehlt die Begründung. — [2] Auch dies ist unbegründet. — [3] Jetzt in der Galerie der Brera in Mailand.

aus dem Vorigen klar geworden. Die mit größter Aufmerksamkeit vom Ritter Bossi verfertigte Nachbildung läßt die Lage, wohl möchte man sagen die Gemütsstimmung, bemerken, in der sich da Vinci befunden, als er dieses Studium zum Christuskopf zeichnete. Die Ausführung ist leicht, gewischt, die Umrisse weniger bestimmt, als der Meister sonst zu zeichnen pflegte; wohl wird wahrgenommen, daß er wirkliche Natur nachbildete, aber ein Höheres schwebt vor seiner Seele, welches zu erzielen, zu fassen, darzustellen er, tastend gleichsam, mit unsicherer Hand bemüht ist, und in dieser Hinsicht halten wir die Zeichnung für eine der allermerkwürdigsten.

III.

Kaspar de Crayers[1] Bildnis,

von Anton van Dyck.

Kaspar de Crayer, ein Maler von Antwerpen, lernte bei Raphael Coxcie[2], den er schon übertraf, eh' er ihn verließ. Man rechnet ihn unter die besten Maler in Flandern, und ob er gleich weniger Feuer besaß als Rubens, so ist seine Zeichnung hingegen weit regelmäßiger, seine Kompositionen sind vernünftig und bestehen aus wenigen Figuren, denen er sehr natürliche Stellungen zu geben weiß und sie künstlich zusammensetzt. In Anwendung der Farben ist er vortrefflich. (Füeßli, Künstlerlexikon.)

Er war ungefähr funfzehn Jahre älter als van Dyck[3], der zu Ende des sechzehnten Jahrhunderts geboren wurde und sich sehr bald als talentvoller Künstler hervortat. Nun sagt die Überlieferung, der junge Maler sei zu dem ältern unerkannt gekommen und habe sich ihm als Kunstgenossen dargestellt. Crayer, um den Fremdling zu prüfen, reicht ihm Pinsel und Palette und sitzt ihm. Nach vollbrachter Arbeit ruft der erfahrne Mann aus: „Ihr seid van Dyck! Daran ist kein Zweifel."

Unbezweifelt wenigstens ist es, daß dieses Bild von van Dycks eigner Hand sei und völlig in dem Sinne, wie talentvolle

[1] Historienmaler, geboren 1582, gestorben 1669 zu Gent. — [2] Sohn des Malers Michiel de Coxcie aus Mecheln (1499—1592), der ein Nachahmer Raffaels war und seinen malerisch nicht besonders begabten Sohn nach diesem benannte. — [3] Anton van Dyck in Antwerpen (1599—1641), der hervorragendste Porträtmaler der flandrischen Kunst.

Maler Farb' in Farb' unmittelbar für den Kupferstecher gearbeitet haben. Es könnte vielleicht in die Sammlung von Porträten, wovon er selbst die Kupferplatten mit bearbeitet, aufgenommen worden sein. Von dem Original läßt sich sagen, dasselbe sei mit ungemeinem Geist und leichtem, gewandtem Pinsel behandelt. Van Dycks eigentümlicher Geschmack und Stil äußert sich vornehmlich in dem belebten Gesicht, in den Formen der linken, hochgehaltenen, Töne greifenden Hand. Es ist wie mehrere andere Werke dieser Art von van Dyck auf Papier gemalt in einem bräunlichen Tone.

IV.

Seitenansicht des Kapitols.

Vor mehr als vierzig Jahren beschäftigte sich ein Kunstfreund[1] in Rom auf einsamen Spaziergängen mit Betrachtung von Gebäuden, Ruinen, Gärten, Plätzen und Räumen aller Art auf eine eigene Weise, indem er die Gegenstände, deren vorteilhafteste Ansichten man hundertfältig dargestellt, von einer besondern ungewöhnlichen Seite zu nehmen suchte. So gelang ihm, das Kapitol mit seinen Umgebungen zu fassen, wie es uns nicht leicht zu Gesicht kommt.[2]

Zu wünschen wäre, daß ein Kunstfreund, der dieses Blatt beschaut, die Hauptansicht des Kapitols mit zur Hand nähme; es würde deutlicher werden, daß der beschattete schmale Teil eines Prachtgebäudes rechter Hand der Palast der Konservatoren sei, daß, wenn man um die Ecke hinumginge, die Statue Mark Aurels, der senatorische Palast sogleich in die Augen fallen würde. Diese Gegenstände sind hier verdeckt, und wir sehen nur das Ende des rechten Flügels über dem Hofe beleuchtet; dies ist das Museumsgebäude, wo plastische Bilder aller Art aufgestellt sind.

Das Geländer, das den Platz vorn einschließt, zeigt sich uns in fliehender Perspektive, geschmückt zu beiden Seiten mit Meilensäulen, Trophäen und in der Mitte mit Kastor und Pollux

[1] Der Kunstfreund ist Goethe selber, dessen römischer Aufenthalt übrigens erst 33—35 Jahre zurücklag. — [2] Der Standpunkt Goethes war da, wo man jetzt zum Palast der deutschen Botschaft, auf dem Platz des alten Jupitertempels hinauf geht.

und ihren Pferden. Hier steigt nun die Treppe hinunter, die wir noch im modernen architektonischen Anstand erblicken.

Als Gegensatz schauen wir nun eine einfache, steile, hohe Marmortreppe, oben eine Kirche mit der einfachsten Vorderseite aus den ältesten Zeiten; es ist Aracoeli, und wenn wir uns mit Vergleichung des alten und neuen Kapitols auch hier nicht befassen können, so darf uns doch die Bemerkung nicht entgehen, auf wie ungleichem Boden[1] die Tempel dieser Lokalitäten ehemals mögen gestanden haben. Läßt man nun den Blick zu den Füßen dieses ehrwürdigen Gebäudes heruntergleiten, so sieht man den vollkommensten Gegensatz, Schutt- und Kehrichthaufen, schlechte, verfallene, übelbewohnte Häuser; welches Zusammentreffen, den alten, mittlern und neuen Zustand dieser Welthauptstadt andeutend, sich recht charakteristisch erweist.

Als der Freund seine Skizze abends in die Perspektivstunde zu Meister Verschaffeldt[2] gebracht, billigte dieser den Versuch nicht allein, sondern begab sich gleich des andern Morgens an Ort und Stelle, um das Blatt kunstmäßig anzulegen und auszuführen, und verehrte es dem Entdecker dieser Ansicht.

Lange blieb es unter andern in der Mappe verborgen, bis endlich in Rossinis „Raccolta", Rom 1818 („Kunst und Altertum", II. 2, 9.), dieselbe Ansicht erschien und man sich freuen mußte, daß dieser Punkt nach so langen Jahren einem braven Architekten und Zeichner gleichfalls merkwürdig gewesen. Kunstfreunde werden in Vergleichung beider Darstellungen desselben Gegenstandes sich angenehm beschäftigen.

So viel von dem Verdienst der Originale. Den jungen, nachbildenden Künstlern darf man das Zeugnis sorgfältiger Behandlung erteilen und ihrem Bemühen um so mehr eine günstige Aufnahme versprechen, als sie nicht ermangeln werden, jenen hohen, in diesem Fache jetzt glänzenden Vorbildern sowohl im Artistischen als Technischen eifrig nachzustreben.

---

[1] Die Kirche Santa Maria in Aracoeli steht auf dem Platze der antiken Burg (arx). — [2] Maximilian von Verschaffeldt, Maler und Architekt, in Rom Goethes Lehrer in der Perspektive.

Wilhelm Tischbeins Idyllen.

Wilhelm Tischbein bildete sich in der glücklichen Zeit, wo dem zeichnenden Künstler noch objektives Wahre von außen geboten ward, wo er die reineren Dichterwerke als Vorarbeit betrachten, sie nach seiner Weise belebt wieder hervorbringen konnte.

Wenn Homer ihn zur heroisch-kriegerischen Welt heranzog, wendete er sich ebensogern, mit Theokrit[1], zum unschuldigen golden-silbernen Zeitalter ländlichen Wesens und Treibens, und wenn die Phantasie, welche alles mit Bildern bevölkert, ins Weite zu führen drohte, so kehrte er schnell zum Charakteristischen zurück, das er, Gestalt um Gestalt, bis zu den Tieren verfolgte.

Und so vorbereitet begab er sich nach Italien, da er denn schon auf der Reise das Vorgefühl einer heroisch-bedeutenden Landschaft in Skizzen gar anmutig auszudrücken wußte.

Seines wackern Lebensganges[2] haben wir früher schon gedacht, sowie des wechselseitig freundschaftlich belehrend fortdauernden Verhältnisses. Gegenwärtig sei von leicht entworfenen Blättern die Rede, durch deren Sendung er bis auf den heutigen Tag eine höchst erquickliche Verbindung auch aus der Ferne zu erhalten weiß.

Vor uns liegt ein Band in Groß-Quart mehr oder weniger ausgeführter Entwürfe, die Mannigfaltigkeit des künstlerischen Sinnens und Denkens enthaltend. Einem jeden Blatte haben wir auf des Freundes Verlangen einige Reime hinzugefügt; er liebt seine sinnigen Skizzen durch Worte verklärt und vollendet zu sehen. Als Titelschrift sandten wir voran:

Wie seit seinen Jünglingsjahren
Unser Tischbein sich ergeht,

[1] Theokrit, in der ersten Hälfte des dritten Jahrhunderts v. Chr. lebend, Begründer der idyllischen Hirtendichtung. — [2] Tischbein war damals Hofmaler in Oldenburg. Vgl. ferner oben, S. 56 ff., und das Sachregister in Bd. 16, S. 440 dieser Ausgabe.

Wie er Berg und Tal befahren,
Stets an rechter Stelle steht;
Was er sieht, weiß mitzuteilen,
Was er dichtet, ebenfalls;
Faunen bringt er auch zuweilen,
Frauen doch auf allen Zeilen
Des poetisch-plastischen Alls:
Also war es an der Tiber,
Wo dergleichen wir geübt,
Und noch wirkt dieselbe Fiber,
Freund dem Freunde gleich geliebt.

I.

Substruktionen zerstörter ungeheurer Lust- und Prachtgebäude, deren Ruinen durch Vegetation wieder belebt worden.

Gar manche bedeutende Stelle unserer Erdoberfläche erinnert mitten in herrlicher Gegenwart an eine größere Vergangenheit, und vielleicht ist nirgends dieser Kontrast sichtbarer, fühlbarer als in Rom und dessen Umgegend; das Zerstörte ist ungeheuer, durch keine Einbildungskraft zu vergegenwärtigen, und doch auch erscheint das Wiederhergestellte, unsern Augen sich Darbietende gleichfalls ungeheuer.

Nun aber zu unserm Blatt! Die weitläuftigsten, von der Baukunst eroberten Räume sollten wieder als ebener Boden dem Pflanzenleben gewidmet werden. Substruktionen, die Last kaiserlicher Wohnungen[1] zu tragen geeignet, überlassen nunmehr einen ebenen, gleichgültigen Boden dem Weizenbau; Schlinge- und Hängepflanzen senken sich in diese halbverschütteten, finstern Räume; Früchte des Granatbaumes, Kürbisranken erheitern, schmücken diese Einöde; und wenn dem Auge des Wanderers ein so uneben zerrissener Boden als gestalteter Naturhügel erschien, so wunderte es einen Herabsteigenden desto mehr, in solchen Schluchten statt Urfels Mauerwerk, statt Gebirgslagern, Spalten und Gängen gerade anstrebende Mauerpfeiler, mächtige Gewölbsbogen zu erblicken, und, wollte er sich wagen, ein unterirdisches Labyrinth von düsteren Hallen und Gängen vor sich zu finden.

Einem solchen gefühlvollen Anschauen war Tischbein mehr

[1] Am Palatinischen Hügel, der Stätte der Kaiserpaläste.

als andere hingegeben; überall fand er Lebendiges zu dem Abgeschiedenen gepaart. Noch besitze ich solche unschätzbare Blätter, die den innigen Sinn eines wundersamen, hingeschwundenen und wieder neubelebten Zustandes verkünden.

Dem oben beschriebenen Blatt fügte ich folgende Reime hinzu:

Würdige Prachtgebäude stürzen,
Mauer fällt, Gewölbe bleiben,
Daß nach tausendjähr'gem Treiben
Tor und Pfeiler sich verkürzen.
Dann beginnt das Leben wieder,
Boden mischt sich neuen Saaten,
Rank' auf Ranke senkt sich nieder;
Der Natur ist's wohlgeraten.

Das in solchem Falle uns überraschende Gefühl sprach ich in früher Jugend, ohne den sinnlichen Eindruck erfahren zu haben, folgendermaßen aus:

Natur! du ewig keimende,
Schaffst jeden zum Genuß des Lebens,
Hast deine Kinder alle mütterlich
Mit Erbteil ausgestattet, einer Hütte.
Hoch baut die Schwalb' an das Gesims,
Unfühlend, welchen Zierat
Sie verklebt.
Die Raup' umspinnt den goldnen Zweig
Zum Winterhaus für ihre Brut,
Und du flickst zwischen der Vergangenheit
Erhabne Trümmer
Für dein Bedürfnis
Eine Hütte, o Mensch,
Genießest über Gräbern![1] —

II.

Im Meer die Sonne untergehend, zwei Jünglingsfreunde, aneinander traulich gelehnt, auf einer Höhe stehend, von den letzten Strahlen beleuchtet, überschauen die reiche Gegend und erquicken sich mit- und aneinander.

[1] Aus dem Gedicht „Der Wanderer", entstanden 1772, einem der merkwürdigsten Zeugnisse für den in Goethes Wesen schon so früh lebendigen Zug zu dem Erbteil der Antike.

Für dergleichen Naturszenen hatte Tischbein stets reinen Sinn und offene, freie Brust. Ich besitze noch eine ältere Zeichnung, wo er sich als Reisender in unwirtbarem Gebirg am Sonnenaufgang und herrlichen, sich zusammendrängenden Zufälligkeiten entzückt. In diesem Betracht schrieb ich zu obigem Bilde folgende Zeilen:

Schön und menschlich ist der Geist,
Der uns in das Freie weist,
Wo in Wäldern, auf der Flur,
Wie im steilen Berggehänge,
Sonnen-Auf- und -Untergänge
Preisen Gott und die Natur.

Der Geschichtsmaler, der eigentliche Menschendarsteller, hat in bezug auf Landschaft große Vorteile; aus dem Wirklichen zieht er das Bedeutende, findet das Merkwürdige unter jeder Bedingung, weiß ihm Gestalt und Adel zu verleihen. Schroffe Felsen, deren bewaldeter Fuß in bebaute Hügel sich senkt, die endlich gegen den Fluß zu in fette Trift auslaufen. Hier begleiten grüne Wiesen mit bebuschten Ufern den Strom ins Meer. Und was da alles von fernen Vorgebirgen, Buchten und sichern Landungen erscheinen mag, das war dem Künstler um Rom und Neapel auf mannigfachen Reisen so zu eigen geworden, daß dergleichen Umrisse leicht und bequem aus seiner Feder flossen, stets anmutig, stets bedeutend.

Auch auf das stärkste drückten sich einzelne Vorfallenheiten der leblosen Natur in sein Gedächtnis; er wiederholte sie gern, wie man eine Geschichte, die uns besonders getroffen, uns Anteil abzugewinnen vermocht, erzählend gern öfters wiederholen mag. Baum- und Felsgruppen, eigene seltene Örtlichkeiten, Meteore jeder Art, die Verbindung irdischer Wirkungen mit himmlischen, das Wechselspiel unterer und oberer Erscheinungen ward er nicht müde darzustellen.

Seltenes und Außerordentliches verlischt noch weniger in seiner Einbildungskraft. Den vollen Mond neben dem feuersprühenden, furchtbaren Spiel des Vesuvs, beides im Meere sich abspiegelnd, wagt er sogar mit Federstrichen nachzubilden, fließende Laven wie die erstarrten faßt er gleich charakteristisch

auf. Solche flüchtige Blätter, deren ich noch gar manche sorgfältig verwahre, sind geistreiche Lust.

III.

Wie man sonst angehenden Kunstjüngern eine reiche, vollbeerige Traube vorlegte, um ihnen daran die Geheimnisse der Komposition, Gruppierung, Licht, Schatten und Haltung zu versinnlichen, so standen zu Frascati in dem Aldobrandinischen Garten, zu einer Einheit versammelt, die verschiedenartigsten Bäume, ein Wanderziel allen Künstlern und Kunstfreunden.

In der Mitte hob sich die Zypresse hoch empor, links strebte die immer grünende Eiche zur Breite wie zur Höhe und bildete, indem sie zugleich jenen schlanken Baum hie und da mit zierlichen Ästen umfaßte, eine reiche Lichtseite. Rechts in freier Luft zeigten sich der Pinien horizontale Schirmgipfel, und die Schattenseite war mit leichterem Gesträuche abgeschlossen, sodann nahmen weiter hervor die breiten, gezackten Blätter eines Feigenbaums noch einiges Licht auf, und das Ganze rundete sich befriedigend.

Von dieser musterhaften Gruppe besitze ich noch eine große Kreidezeichnung auf grau Papier, jedermann zur Bewunderung. Nun hatte er dieses Gebilde unverrückt im Sinne behalten, solches in gegenwärtigem Kunst- und Musterbüchlein abermals vorgestellt, nur dem Format gemäß um vieles kleiner und mit einiger Veränderung. Folgenden Reim schrieb ich zur Seite:

Wenn in Wäldern Baum an Bäumen,
Bruder sich mit Bruder nähret,
Sei das Wandern, sei das Träumen
Unverwehrt und ungestöret;
Doch wo einzelne Gesellen
Zierlich miteinander streben,
Sich zum schönen Ganzen stellen,
Das ist Freude, das ist Leben.

IV.

Abermals aus der vegetabilen Welt eine seltene, vielleicht einzige Erscheinung; schwer, unmöglich zu beschreiben. Da sich

jedoch die wunderlichste Zufälligkeit unserm Freunde so tief eingeprägt hat, daß er den Gegenstand oft wiederholen mochte, so sei auch von unserer Seite der Versuch gewagt.

Inmitten eines von düsteren Bäumen umschatteten Wasserspiegels zeigt sich auf geringer Erderhöhung eine alte Eiche im Volllichte, ihre zackigen Äste umher verbreitend und niedersenkend, so daß die letzten Blätterbüschel beinahe das Wasser erreichen und sich darin gar freundlich bespiegelnd wiederholen. Ebenso ist der wenige abgeteilte Erdgrund, worauf der Baum steht, auch Stamm und Äste, insofern es der Raum zuließ, im Abglanz wiederholt.

Der alte, in feuchter Einsamkeit erwachsene, ausdauernde Baum, in düsterer Umgebung erleuchtet, in der Wüste sich selbst bespiegelnd, veranlaßte folgenden anthropomorphischen Reim:

Mitten in dem Wasserspiegel
Hob die Eiche sich empor,
Majestätisch Fürstensiegel
Solchem grünen Waldesflor;
Sieht sich selbst zu ihren Füßen,
Schaut den Himmel in der Flut:
So des Lebens zu genießen,
Einsamkeit ist höchstes Gut.

V.

In belebte und angenehme Gesellschaft versetzt uns aus jener Einsamkeit geschwinde dieses Blatt. Auf Rasen gelagert sehen wir anmutige Jungfrauen, deren schöne Körper, der Sitte früherer Zeitalter gemäß, nur teilweise verhüllt sind; der Anblick von derben, gefälligen Gliedern ist uns gegönnt.

Nun aber fragen wir: was versammelt sie an diesen Platz? was erwarten sie? Denn gegenwärtig scheint nichts vorhanden, was ihnen Unterhaltung gewähren könnte. Doch, näher besehen, schauen wir hüben und drüben zwei männliche Figuren. Links, erhöht unter einem Baume sitzend, einen lieblichen Jüngling, die Flöte in der Hand, als erklärte er vor Beginnen seines Vortrags, auf was für Melodien er sich bereite, was für Lieder sollten gehört werden. Auf ihn sind viele Blicke gerichtet, wohl

die Hälfte der Hörerinnen scheint ihm zu vertrauen, von ihm angezogen zu sein.

Aber an der andern Seite hat sich ein Faun unter die Nymphen gemischt; er zeigt eine vielrohrige Pfeife, verspricht die munterſten Tänze, die lustigste Unterhaltung; auch mag er sich wohl die Hälfte der Hörerschaft gewonnen haben.

Mit wenig Reimen suchten wir dies auszudrücken:

Harren seht ihr sie, die Schönen,
Was durchs Ohr das Herz ergreife?
Flöte wird für diese tönen,
Für die andern Pans Gepfeife.

Nun aber laßt uns schweigen, damit beide den Wettstreit zu beginnen nicht weiter gehindert seien.

VI.

Alle kunstreichen, idyllischen Darstellungen erwerben sich deshalb die größte Gunst, weil menschlich natürliche, ewig wiederkehrende, erfreuliche Lebenszustände einfach wahrhaft vorgetragen werden, freilich abgesondert von allem Lästigen, Unreinen, Widerwärtigen, worein wir sie auf Erden gehüllt sehn. Mütterliche, väterliche Verhältnisse zu Kindern, besonders zu Knaben; Spiel und Naschlust der Kleinen; Bildungstrieb, Ernst und Sorge der Erwachsenen, das alles spiegelt sich gar lieblich gegeneinander. Diesem Sinne gemäß finden wir in der sogenannten heiligen Familie einen idyllischen Gegenstand, erhoben zu frommer Würde und deshalb doppelt und dreifach ansprechend.

Hiernach also haben wir dem sechsten Bilde folgenden Vers zur Seite geschrieben.

Heute noch im Paradiese
Weiden Lämmer auf der Wiese,
Hüpft von Fels zu Fels die Ziege;
Milch und Obst nach ew'ger Weise
Bleibt der Alt- und Jungen Speise;
Mutterarm ist Kinderwiege,
Vaterflöte spricht ans Ohr,
Und Natur ist's nach wie vor,
Wo ihr huldiget der Holden,
Erd' und Himmel silbern, golden.

Darum Heil dem Freunde sei,
Der sich fühlt so treu und frei![1]

Nun zur nähern Beschreibung des Dargestellten! Eine junge, im blauen Gewand knieende Frau schaut, eine Ziege melkend, aus dem Bilde heraus, mit vollem freundlichen Angesicht. Es ist aber keineswegs der Zuschauer, nach welchem sie sich umsieht; ihr Geschäft verrichtend, horcht sie vielmehr auf die Bitte des Kindes, das an ihrem Rücken nach der eben quillenden unschuldigen Nahrung verlangt. Vorwärts liegen und sitzen drei Knaben um eine Schale, eben gemolkene Milch schlürfend, ohne weiteres Hülfsmittel als begierige Lippen. Hinterwärts am Baume sitzt ein Faun, den Schlauch unter dem rechten Arme, mit linker Hand hinaufreichend, als wolle er Früchte von den Knaben, die auf dem Aste schweben, empfangen und der Familie einen willkommenen Nachtisch bereiten.

In der Ferne sieht man vor einer Höhle Feuer angezündet, um den heiteren kühlen Morgen für die Umsitzenden zu erwärmen; die Felsengrotte aber zunächst ist hoch, tief und geräumig, wie sie vor Stürmen und unfreundlicher Jahrszeit zu schützen hinreichend sein möchte. Und so ist auch das Troglodytische[2] anzudeuten nicht vergessen, als nächstes Hauptbedingnis eines solchen halb wahren, halb poetischen Naturzustandes.

VII.

Was die Alten pfeifen,
Das wird ein Kind ergreifen;
Was die Väter sungen,
Das zwitschern muntere Jungen.
O! möchten sie zum Schönen
Sich früh und früh gewöhnen,
Und wären sie geboren
Den ziegenfüßigen Ohren[3].

Mit dieser Strophe begleiteten wir ein Bild, das nach des Künstlers liebster Weise bei natürlichen, selbst ans Rohe

[1] Eine Erweiterung dieser Verse findet sich in dem 1826 gedichteten Preisliede auf Griechenland, in dem Helena-Akt des „Faust“ (V. 9526 ff.). — [2] Troglodyten, Höhlenbewohner. — [3] Den Faunen.

grenzenden Gegenständen zugleich auf höhere Bildung deutend, die Anfänge der Sittlichkeit zur Sprache bringt.

Auf einer hohen, freien Hügelgruppe haben sich drei Figuren zusammengekauert. Faun der Vater, seinem ziegenfüßigen, von einer halbbekleideten, sittigen Mutter auf dem Schoß gehaltenen Knaben die Töne der Rohrpfeife vordudelnd; begierig greift der Knabe darnach, ein Gleiches zu versuchen. Alle drei Gesichter sind glücklichen Ausdrucks, der Vater scheint sein Bestes tun zu wollen, das Kind greift täppisch wacker zu, die Miene der Mutter hat eher etwas Schmerzliches, sie scheint gerührt, entzückt, wie es solchen Naturen im Augenblicke wohl ziemen mag.

Hier ist zu bemerken, daß der zartfühlende Künstler sich nicht überwinden könne, den weiblichen Gliedern solcher Faunenfamilien Ziegenfüße zu verleihen, welches im Plastischen, bei Darstellung wilder Bacchantenchöre wohl zulässig, ja notwendig sein möchte; in der Malerei aber, selbst von großen Meistern kunstreich ausgeführt, immer etwas Anstößiges hat. Wenn auch der Vater allenfalls mit tierischem Huf und Ohr gelten kann, da wir ja ohnehin in der gesitteten Welt die Männer gestiefelt zu sehen gewohnt sind, nicht weit von jenem Faunenkostüm entfernt; so können die Frauen hingegen ohne lange, würdige Kleider nicht gedacht werden. Durch diese vom Künstler beliebte Wendung ergibt sich eine merkliche Annäherung an unsere Sitten, an das Schickliche, ohne welches ein Kunstwerk nicht leicht glücklichen Eingang finden würde.

Zu wiederholen ist hier noch, daß jener Gipfel, welcher die Gruppe trägt, in großer Höhe gedacht sei; Pinienschirme reichen hinabwärts, wodurch denn auch die kolossalen Fichtenzapfen motiviert sind, welche neben jenen Gestalten, zu andern Früchten gehäuft, an der Erde liegen.

VIII.

Hier ist nun eines Geschlechtes zu gedenken, welches in dem Tischbeinschen Idyllenkreis eine bedeutende Rolle spielt, ich meine die Zentauren, die er als Pferd- und Menschenkundiger sehr gut vorzustellen weiß.

Wenn wir der menschlichen Gestalt Bocksfüße hinzufügen, sie mit Hörnchen und Großohren begaben, so ziehen wir sie zum Tiere herunter, und nur auf der niedrigsten Stufe schöner Sinnlichkeit dürfen wir sie erscheinen lassen. Mit der Zentaurenbildung ist es ganz ein anderes. Wie der Mensch sich körperlich niemals freier, erhabener, begünstigter fühlt als zu Pferde, wo er, ein verständiger Reiter, die mächtigen Glieder eines so herrlichen Tiers, eben als wären es die eigenen, seinem Willen unterwirft und so über die Erde hin als höheres Wesen zu wallen vermag, ebenso erscheint der Zentaur beneidenswert, dessen unmögliche Bildung uns nicht so ganz unwahrscheinlich entgegentritt, weil ja der in einiger Ferne hinjagende Reiter mit dem Pferde verschmolzen zu sein scheint. Denken wir uns dieses Geschlecht nun auch als gewaltige wilde Berg- und Forstgeschöpfe, von Jagd lebend, zu allen Kraftübungen sich stählend, ihre Halbfohlen zu gleich mächtigem Leben erziehend, finden wir sie erfahren in der Sternkunde, die ihnen sichere Wegesrichtung verleiht, ferner einsichtig in die Kräfte von Kräutern und Wurzeln, die ihnen zur Nahrung, Erquickung und Heilung gegeben sind, so läßt sich gar wohl folgern, daß darunter vorzüglich sinnende, Erfahrung verbindende Männer sich hervortun, denen man wohl die Erziehung eines Fürsten, eines Helden anvertrauen möchte.

So wird uns Chiron geschildert, den man hier ausgestreckt ruhend, also den tierischen Leib an der Erde findet. Der obere menschliche Teil deutet aber auf Höheres, mehr als Menschliches. Denn das Haupt wird durch den Arm unterstützt, Angesicht und Augen sind aufwärts gerichtet; edle Form, ernster Blick, auf sinnige, wichtige Unternehmung deutend. Damit wir aber außer Zweifel gesetzt werden, was so eine wundersame Person im Sinne trage, sehen wir hinterwärts, halb versteckt ein Weibchen im Tigerfell. Es wendet uns die Schultern zu und spielt mit einem muntern, beinahe unbändigen Menschenknaben. Sollte das nicht Achill sein? einem Chiron[1] als dem tüchtigsten Pädagogen übergeben, welcher jedoch einen solchen Auftrag wohl bedenklich finden darf.

[1] Auch hier ist ein Vorausblick auf den zweiten Teil des „Faust", das Auftreten Chirons in der „Klassischen Walpurgisnacht", zu finden.

Wir haben diesem Bilde deshalb folgende Strophe hinzugefügt:

Edel-ernst, ein Halbtier liegend,
Im Beschauen, im Besinnen,
Hin und her im Geiste wiegend,
Denkt er Großes zu gewinnen.
Ach! er möchte gern entfliehen
Solchem Auftrag, solcher Würde;
Einen Helden zu erziehen,
Wird Zentauren selbst zur Bürde.

IX.

Die sämtlichen sowohl sittlich menschlichen als natürlich animalischen Elemente der Tischbeinschen Idylle haben wir bisher beherzigt und dargestellt; nun, da wir genug in dieser Region gewandelt, müssen wir noch zum Abschluß einer tragischen Situation gedenken.

Das Grundmotiv aber aller tragischen Situationen ist das Abscheiden, und da braucht's weder Gift noch Dolch, weder Spieß noch Schwert; das Scheiden aus einem gewohnten, geliebten, rechtlichen Zustand, veranlaßt durch mehr oder mindern Notzwang, durch mehr oder weniger verhaßte Gewalt, ist auch eine Variation desselben Themas, und so hat auch unser Künstler nicht unterlassen, die Scheideszene von Hirt und Hirtin gemütlich darzustellen.

Unter einem alten, in der Zeit unverwüstlich fortwachsenden Eichbaum sitzen sie nebeneinander, die holden, erst lebensanfänglich Jüngeren. Der Knabe, die Füße übereinander geschlagen, sieht vor sich hin; er wüßte nichts zu sagen, er vermag nicht über den Verlust zu denken. Verlust denkt sich nicht, er fühlt sich nur. Die schlanke, tüchtige, wohlgebaute schöne Hirtin aber lehnt sich trostlos auf seine Schulter; ihr ist wohler, sie kann weinen, sie bezahlt der Gegenwart, was mit schweren Zinsen künftigen Stunden abzutragen wäre. Und so sehen wir die beiden allein, aber nicht einsam, denn neben ihnen hat der Künstler sinnig die spiralendenden Hirtenstäbe umgekehrt zur Erde gesenkt, ineinander greifend; auch sieht man zunächst verschiedenartige Schafe, als wenn sie beiderlei Herden angehörten, sich mit den düstern Köpfchen gegeneinander unschuldig betun. Mit einem Waldgebüsch ist das Ganze geschlossen.

Und so schließen wir auch unsere Idyllenregion, oder vielmehr, ehe wir aus derselben herausgetreten, befreunden wir uns mit etwas Höherem, Übermenschlichem, das uns desto erfreulicher aufnimmt, als wir an der sinnigen Behandlung des Untermenschlichen, dem Künstler dankend, Freude genossen. Und an der Schwelle dieses Überganges sprechen wir aus wie folgt:

Was wir froh und dankbar fühlen,
Wenn es auch am Ende quält,
Was wir lechzen zu erzielen,
Wo es Herz und Sinnen fehlt:
Heitre Gegend, groß gebildet,
Jugendschritt an Freundesbrust,
Wechselseitig abgemildet,
Holder Liebe Schmerzenslust;
Alles habt ihr nun empfangen,
Irdisch war's und in der Näh';
Sehnsucht aber und Verlangen
Hebt vom Boden in die Höh'.
An der Quelle sind's Najaden,
Sind Sylphiden in der Luft,
Leichter fühlt ihr euch im Baden,
Leichter noch in Himmelsduft;
Und das Plätschern und das Wallen
Ein und andres zieht euch an;
Lasset Lied und Bild verhallen,
Doch im Innern ist's getan.

X.

In dem ernst lieblichen Fels- und Waldgebüsch liegt, den Rücken gegen uns gekehrt, ausgestreckt auf Moos und Kräutern, über der Urne gelehnt, die schlankste Gestalt, nackende Reize dem Auge darbietend. Des mit leichtem Schilfkranze gezierten Hauptes geringe Wendung läßt uns ein unbefangenes jugendliches Gesicht sehen, völlig zu der untadeligen Gestalt passend; sie scheint auf einen Vogel zu achten, der aus dem Rohr, auf dem Rohr sein Nest verteidigend, mit leidenschaftlichem Geschrei gegen sie anstrebt; es scheint, als habe das zarte Tierchen die Halbgöttin jetzt erst gewahrt und die Störung seines stillen, sichern Ansiedelns furchtsam-lebhaft empfunden. Aber so ganz einsam ist

unsere Schöne nicht hier oben; nur etwas höher und rückwärts im Dunkel einer Felsgrotte ruht in der Dämmerung des Widerscheines eine ältere, obgleich nicht weniger anmutige Gespielin. So dürfen wir sie nennen, denn die beiden überfließenden Urnen senden ihre spielenden Wellen einem Bett zu, vereint fließen sie hin und scheinen das mädchenhafte Gespräch in ihrem Laufe fortzuführen.

Wie aber zwei vertraute Freundinnen sich wohl einmal entzweien und eben auch so zusammengeflossene Bäche nach Umständen wieder sich trennen, das haben wir in wenigen Reimen doppelsinnig auszudrücken gesucht:

Jetzo wallen sie zusammen,
Kühle kühlt und birgt die Flammen,
Tiefer unten werden Hirten
Sich zum Wonnebad entgürten;
Um den Schönsten von den dreien
Werden beide sich entzweien.
Diese fließt in offner Schwüle,
Jene, zu gewohnter Kühle,
Sucht den Liebsten in der Mühle.

XI.

Sehen wir doch in der Wirklichkeit auf unmerklichem Draht, auf schwankem Seil wandelbare Bewegungen, kühnen Sprung auf Sprung, Blick verwirrenden Körperwechsel; über solcher Kraftäußerung und Anmutserscheinung vergessen wir die geringen Hülfsmittel, welche diese wundersame Welt flüchtig begründen; nur auf das Bild schauen wir, das uns entzückt, den Begriff eines neuen Handwerks mitteilt und eine liebliche Kunstwelt eröffnet.

Und so haben auch die antiken Maler beim anschaulichen Nachbilden Tanzender, die des Bodens nicht zu bedürfen scheinen, da sie ihn kaum berühren, diesen Boden sowohl als jedes irdische Hülfsmittel, Sprung- und Flugwerk beseitigt, ihre Gestalten in der Luft schwebend auf einfachem Grunde gehalten, wie sie der Einbildungskraft, die sich ihrer, von allem Nebenwerk abgesondert, am liebsten erinnern mag, frei und unbedingt vorschweben. Auf solche Weise steigert auch Tischbein sein idyllisches Bestreben;

auf leichtem Rohrgezweige hebt er seine Muse empor, wie wir begleitend auszudrücken suchten:

Was sich nach der Erde senkte,
Was sich an den Boden hielt,
Was den Äther nicht erreicht,
Seht, wie es empor sich schwenkte,
Wie's auf Rohr und Ranken spielt!
Künstlerwille macht es leicht.

XII.

Durch diesen Übergang jedoch werden wir in die Lufthöhe geführt und in ätherischer Weite uns zu bewegen eingeladen. Hoch im finstern Luftraume schwebt im weiten Mantel, der sich um und über sie wolkenartig faltet, eine schlanke Gestalt; im Fortschweben sieht sie sich um nach dem sanften Lichte, das von unten zu ihr hinaufblickt, ihr holdes Angesicht sowie die nackten Sohlen erleuchtet.

Nicht lange bleiben wir über die Bedeutung der Schwebenden unaufgeklärt; um ihr Haupt winden sich Rosen an Rosen in unbegrenzten Zirkeln; Auroren erkennen wir da. Der Gedanke, sie so vorzustellen, ist freundlich genug. Denn wie wir sonst auf heiligen Bildern um das Haupt der verklärten Mutter Gottes Kreise von Engelsköpfchen sehen, die sich nach und nach in glänzende Wölkchen auflösen, ebenso ist es hier mit den Rosen gemeint, zu welchen die rotgesäumten Wölkchen der Morgendämmerung bedeutungsvoll gestaltet sind. Wir begrüßten sie mit folgendem Reim:

Wenn um das Götterkind Auroren
In Finsternis werden Rosen geboren,
Sie fleucht', so leicht, so hoch gemeint,
Die Sonne ihr auf die Ferse scheint.
Das ist denn doch das wahre Leben,
Wo in der Nacht auch Blüten schweben.

XIII.

Eine noch lieblichere Gestalt schwebt näher an uns heran, obgleich verschleiert, doch so gut wie nackt. Die Art ihres Erscheinens drücken wir folgendermaßen aus:

Ohne menschliche Gebrechen,
Göttergleich mit heiterm Sinn,
Tauig Moos und Wasserflächen
Überschreitend schwebt sie hin.

Wir mochten bei ihr gern der Morgenstunde gedenken; denn auf diese scheint sie uns zu deuten, wo sich leichte Nebel von feuchter Stelle augenblicklich hervorhoben, um als Tau die benachbarten Hügelflächen sonnenscheu zu erquicken und zu verschwinden. Ebensowenig dürfen wir hoffen, diese liebenswürdige Gestalt anzuhalten, uns ihrer zu bemächtigen. Sie zieht vorüber und läßt uns traurig zurück, so wie die Morgenstunde, wenn wir sie auch treulich genützt, immer zu früh enteilt, um uns der Mühe des Tages zu überlassen. Deshalb fügten wir hinzu:

Heute floh sie, floh wie gestern,
Riß der Muse sich vom Schoß;
Ach! sie hat so lästige Schwestern,
Peinlich werden wir sie los.

XIV.

Die leichte Bewegung eines zierlichen Gestaltenpaars erinnert uns an die heitersten, gesellig festlichen Stunden. Zwei leichtbekleidete Feenmädchen scheinen sich im Fluge zu begegnen; soeben voreinander vorbeischwebend, sehen beide sich um, als wollten sie die liebliche Gespielin so schnell nicht aus den Augen verlieren. Zierlichste Biegung der Körper, anmutigste Bewegung der äußersten Glieder, augenblickliche Verschlungenheit zweier gleich lieblicher Wesen erinnerten uns an unschätzbare Zeiten, wo die frohe Hora weichend uns der froheren übergibt und das Leben, einem Tanzreihen gleich, sich auf das anmutigste wiederholend dahin schwebt.

Alles, was uns bewegsam beglückte, Musik, Tanz und was sonst noch aus mannigfaltigen, lebendig beweglichen Elementen sich entwickelt, im Kontraste sich trennt, harmonisch wieder zusammenfließt, mag uns wohl beim Anblick dieses Bildes in Erinnerung treten. Dies sind gerade die schönsten Symbole, die eine vielfache Deutung zulassen, indes das dargestellte Bildliche immer dasselbe bleibt.

Diesmal entließen wir sie mit dem einfachen Ausruf:

Wirket Stunden leichten Webens,
Lieblich lieblichen begegnend,
Zettel, Einschlag längsten Lebens,
Scheidend, kommend, grüßend, segnend.

XV.

Und wie denn der kluge Feuerwerker seine blendenden Darstellungen gewöhnlich mit einer Raketengarbe zu enden pflegt, so hat auch unser Freund, was bisher einzeln oder paarweis an der Erde in der Mittelhöhe erschien, nun zur Dreiheit erhoben und in die höchste Atmosphäre gelüftet. Ein überhangender Felsgipfel tritt zur rechten Seite ins Bild hinein, ohne Rechenschaft von dem Fuße zu geben, worauf die Masse ruhen könnte; er hangt, von Rosen und wildem Wein bekränzt, über dem weiten Meer, welches, bis vorn an den Rahmen herantretend, aus seinem erleuchteten Horizonte die Sonne hervorläßt, die sich in den Wellen bespiegelt und den Himmel aufklärt. Da schweben denn um jenes Felshaupt drei frische, leichte Sylphiden, die unterste flach, wie eine Streifwolke einherziehend, die zweite sich hinter ihr erhebend, die dritte noch weiter hinter- und aufwärts sich in den Äther verlierend. Es ist als wenn der Künstler die Howardische Terminologie[1] anthropomorphisch auszudrücken den Vorsatz gehabt, und es bedürfte nur noch weniges, so wäre die Zeichensprache vollkommen. Sehr anmutig schwebt die unterste mit Schale und Krug an die Rosen heran und spürt, ob durch linde Befeuchtung der Morgenduft sich möchte entwickelt haben. Die zweite erhebt sich in diagonaler Richtung, die dritte senkrecht steigt empor. Mit wenigen Pinselzügen wäre hier die Streifwolke, die geballte, die zerstiebende, vorgestellt. Wir werden den wackern Freund ersuchen, in diesem Sinne ein Gegenbild zu erfinden, und bringen deshalb kein Gedicht hier bei, weil solches nur als Wiederholung von „Howards Ehrengedächtnis“[2] erscheinen dürfte.

[1] Howard hatte mit seinem Buch über die Wolkenbildungen („Essay on the modifications of clouds“) auf Goethe großen Eindruck gemacht; vgl. „Tag- und Jahreshefte“ 1815 und 1816, Band 16, S. 277 und 286 dieser Ausgabe. — [2] Vgl. Bd. 2, S. 139 dieser Ausgabe.

Wir schlagen um und wenden uns zu

XVI,

wo der Künstler auf einmal den Vorhang fallen und uns vor einer Szene stehen läßt, welche Bezug auf das erste Bild zu haben scheint, mit welchem sie jedoch einen auffallenden Gegensatz bildet. Dort sahen wir mächtige, ernstlich gründliche Kunst, durch Natur und Zeit überwältigt, ihre Eigentümlichkeit aufgehoben und mit Frucht-, Feld- und Ackerboden ausgeglichen, der Vegetation anheim gegeben; hier aber finden wir Natur, wie sie gebirgisch auf sich selbst ruht, ohne der Pflanzenwelt irgend einen Anteil einzuräumen. Wir bezeichneten den Gegenstand mit folgenden Worten:

Ruhig Wasser, grause Höhle,
Bergeshöh' und ernstes Licht,
Seltsam, wie es unserer Seele
Schauderhafte Laute spricht.
So erweist sich wohl Natur,
Künstlerblick vernimmt es nur.

Nun lasse man diese prosaisch rhythmischen Darstellungen abermals als einen Versuch gelten, weit entfernte oder wohl gar aus der Wirklichkeit verschwundene Bilder in der Einbildungskraft hervorzuwecken. Möge diese Bemühung freundlich aufgenommen werden, wie es derjenigen gelang, die wir der Philostratischen Galerie gewidmet. Glücklicherweise werden die gegenwärtig besprochenen noch von deutschem Tageslicht beschienen, und welche Ausführung der Künstler so bedeutenden Intentionen verliehen, wird derjenige beurteilen, der Glück und Gelegenheit hat, das Vorzimmer des Großherzogs von Oldenburg Hoheit im Schlosse neben dessen Kabinett zu betreten.

Radierte Blätter, nach Handzeichnungen (Skizzen) von Goethe,

herausgegeben von Schwerdtgeburth[1], Weimar 1821.

Das Unternehmen einiger verdienten Künstler, nach meinen Entwürfen radierte Blätter herauszugeben, muß mir in mehr als einem Sinne erwünscht sein; denn wie dem Dichter die Melodie willkommen ist, wodurch der Tonkünstler sein Lied für ihn und andere belebt, so freut es auch hier, ältere, längst verklungene Bilder aus dem Letheischen Strome wieder hervorgehoben zu sehen.

Anderenteils aber hab' ich längst bedacht, daß in den Bekenntnissen, in den Nachrichten, die ich von meinem Lebensgange gegeben, des Zeichnens öfters erwähnt wird, wobei man wohl nicht mit Unrecht fragen könnte, warum denn aus wiederholter Bemühung und fortdauernder Liebhaberei nicht auch etwas künstlerisch Befriedigendes habe hervortreten können.

Da läßt sich nun vor allen Dingen von den Vorteilen flüchtiger Entwürfe nach der Natur für den Einzelnen so manches erwähnen; denn wie man von Leibniz erzählt, daß er beim Lesen, Sprechen, Denken gar vieles angemerkt, ohne die Blätter jemals wieder anzusehen, und dennoch dadurch jene bedeutenden Momente seinem Gedächtnis eingeprägt, also ist es auch mit flüchtigen Skizzen nach der Natur, wodurch uns Bilder, Zustände, an denen wir vorübergegangen, festgehalten werden und die Reproduktion derselben in der Einbildungskraft glücklich erleichtert

[1] Karl August Schwerdtgeburth, geboren 1794 in Gera, lebte als Kupferstecher in Weimar.

wird. Nun kommt hinzu, daß der Liebhaber, dessen Hand nicht fertig genug ist, allen und jeden Gegenständen eine anmutige Nachbildung zu verleihen, aufs Bedeutende hinstreben und dasjenige sich zueignen wird, was einen auffallenden, sich besonders aussprechenden Charakter hat. Dergleichen glaubten freundschaftlich gesinnte Künstler schon längst unter meinen Blättern zu finden; wie denn der uns allzufrüh entrissene Kaaz[1] sich eine Sammlung aussuchte, davon aber Gebrauch zu machen durch tödliche Krankheit verhindert ward.

So ist denn auch der schönste Gewinn, den der Liebhaber bei seinem unerreichten Streben dennoch genießt, daß ihm die Gesellschaft des Künstlers lieb und wert, unterhaltend und nützlich bleibt; und wer auch nicht selbst hervorzubringen imstande ist, wird, wenn er sich nur kennt und zu beurteilen weiß, im Umgang mit produktiven Menschen immer gewinnen, und wo auch nicht gerade von dieser Seite, doch von einer andern sich ausbilden und auferbauen.

Im Gefühl übrigens, daß diese Skizzen, selbst wie sie gegenwärtig vorgelegt werden, ihre Unzulänglichkeit nicht ganz überwinden können, habe ich ihnen kleine Gedichte hinzugefügt, damit der innere Sinn erregt und der Beschauer löblich getäuscht werde, als wenn er das mit Augen sähe, was er fühlt und denkt, eine Annäherung nämlich an den Zustand, in welchem der Zeichner sich befand, als er die wenigen Striche dem Papier anvertraute.

Ein Gleiches haben wir schon oben bei flüchtigen Zeichnungen eines Freundes getan; denn wenn man von einem jeden Kunstgebilde zwar verlangen kann, daß es sich selbst ausspreche, so gilt dies doch eigentlich nur von gewählten, der größten Ausführung sich eignenden Werken. Andern hingegen, welche etwas zu denken und zu wünschen übrig lassen, mag man wohl mit guten Worten eine schickliche Nachhülfe gönnen.

Mannigfaltiges, was hier noch zu sagen wäre, bleibe verspart auf den Fall, daß die Unternehmung begünstigt würde und mehrere Blätter, über die man sich äußern könnte, den Freunden der Kunst und der Sitte vorgelegt wären.

---

[1] Karl Ludwig Kaaz (1776—1810), Landschaftsmaler in Dresden.

I.

Einsamste Wildnis.

Ich sah die Welt mit liebevollen Blicken,
Und Welt und ich, wir schwelgten im Entzücken;
So duftig war, belebend, immer frisch,
Wie Fels, wie Strom, so Bergwald und Gebüsch.
Doch unvermögend Streben, Nachgelalle,
Bracht' oft den Stift, den Pinsel bracht's zu Falle;
Auf neues Wagnis endlich blieb doch nur
Vom besten Wollen halb und halbe Spur.

Ihr Jüngern aber, die ihr unverzagt
Unausgesprochnes auszusprechen wagt,
Den Sinn, woran die Hand sich stotternd maß,
Das Unvermögen liebevoll vergaß,
Ihr seid es, die, was ich und ihr gefehlt,
Dem weiten Kreis der Kunstwelt nicht verhehlt.
Und wie dem Walde geht's den Blättern allen,
Sie knospen, grünen, welken ab und fallen.

II.

Hausgarten.

Hier sind wir denn vorerst ganz still zu Haus,
Von Tür zu Türe sieht es lieblich aus;
Der Künstler froh die stillen Blicke hegt,
Wo Leben sich zum Leben freundlich regt.
Und wie wir auch durch ferne Lande ziehn,
Da kommt es her, da kehrt es wieder hin;
Wir wenden uns, wie auch die Welt entzücke,
Der Enge zu, die uns allein beglücke.

III.

Freie Welt.

Wir wandern ferner auf bekanntem Grund,
Wir waren jung, hier waren wir gesund
Und schlenderten den Sommerabend lang
Mit halber Hoffnung mannigfalt'gen Gang.
Und wie man kam, so ging man nicht zurück;
Begegnen ist ein höchstes Liebeglück.

Und zwei zusammen sehen Fluß und Bahn
Und Berg und Busch sogleich ganz anders an.
Und wer dieselben Pfade wandernd schleicht,
Sei ihm des Zieles holder Wunsch erreicht.

IV.

Geheimster Wohnsitz.

Wie das erbaut war, wie's im Frieden lag,
Es kommt vielleicht vom Altertum zutag;
Denn vieles wirkte, hielt am sel'gen Fleiß,
Wovon die Welt noch keine Silbe weiß.
Der Tempel steht, dem höchsten Sinn geweiht,
Auf Felsengrund in hehrer Einsamkeit.
Daneben wohnt die fromme Pilgerschar,
Sie wechseln, gehend, kommend, Jahr für Jahr.
So ruhig harrt ein wallendes Geschlecht,
Geschützt durch Mauern, mehr durch Licht und Recht,
Und wer sich dort sein Probejahr befand,
Hat in der Welt gar einen eignen Stand;
Wir hofften selbst uns im Asyl zu gründen.
Wer Buchten kennt, Erdzungen, wird es finden.
Der Abend war unübertrefflich schön,
Ach, wollte Gott! ein Künstler hätt's gesehn.

V.

Bequemes Wandern.

Hier sind, so scheint es, Wanderer wohl bedacht;
Denn jeder fände Pfad um Mitternacht.
Wir sagen nicht, wir hätten's oft gesehn,
Dergleichen Wege doch gelang's zu gehn;
Denn freilich, wo die Mühe war gehoben,
Da kann der Waller jede Stunde loben;
Er geht beherzt, denn Schritt für Schritt ist leicht,
So daß er fröhlich Zweck und Ziel erreicht.

O selige Jugend, wie sie Tag und Nacht
Den Ort zu ändern innigst angefacht,
Durch wilden Bergriß höchst behaglich steigt
Und auf dem Gipfel Nebeldunst erreicht.
Man schelt' es nicht, denn wohl genießt sie rein
Auch über Wolken heitern Sonnenschein.

VI.

Gehinderter Verkehr.

Wie sich am Meere Mann um Mann befestigt
Und am Gestade Schiffer überlästigt,
Die engen Pfade völlig weglos macht,
Auf Sicherheit, mehr auf Gewalt bedacht;
Bald Recht, bald Plackerei, sein selbst gewiß,
Sei's wie es sei und immer Hindernis,
So Tag und Nacht den Reisenden zur Last;
Es ist vielleicht zu düster aufgefaßt.

Über die Entstehung der zweiundzwanzig Blätter meiner Handzeichnungen.

Als ich im April 1810 nach Jena ging, um meine zwei Bände „Zur Farbenlehre" abzuschließen und den Druck zu beendigen, sah ich der Erledigung von einer Last, die so viele Jahre auf mich gedruckt, mit Wohlbehagen entgegen; ich hatte mich so lange Zeit mit der Farbe, aber ohne Bezug auf Gestalt und lebendige Natur, beschäftigt, daß dieser abstrakte, ja abstruse Zustand mir höchst widerwärtig erschien und mich ein wunderliches Verlangen überfiel, das, was in mir läge von Zeichnungsfähigkeit der Landschaft, noch einmal zu versuchen; dies geschah nun auf diese Weise, daß ich bei einsamen Spaziergängen mir gewisse Gegenstände so fest als möglich einprägte und nachher zu Hause mit der Feder aufs Papier fixierte, auch wohl an der Natur selbst Umriß versuchte oder nach Erzählungen mir Gegenden vorbildete und teils die Umrisse stehen ließ, teils durch Licht und Schatten die Gegenstände zu sondern suchte. Dieses setzte ich fort bis in den August auf meiner Reise nach Karlsbad und Töplitz, da denn auch die Ausflüge nach Graupen und Bilin gleicherweise benutzt wurden. Und so entstanden denn nachstehende zweiundzwanzig Blätter, die ich mit so wunderbarer Aufmerksamkeit aufzog, umrahmte und mehr oder weniger ausführte. Da mit dem August sich diese gewissermaßen angestrengte Neigung völlig verlor, auch nachher wenig der Art von mir hervorgebracht wurde und, selbst wenn ich es versuchen wollte, nicht sonderlich gelang, so habe diese Zeichnungen sämtlich zusammengehalten, keine fremde Hand, wie ich sonst bei Skizzen gerne tat, darin walten lassen und so dieser eigenen Lebens- und Kunstepoche ein Denkmal zu erhalten gesucht; wie ich sie denn auch gegenwärtig in einen Band gesammelt, um sie für ein Ganzes zu erklären, woraus Fähigkeit sowohl als Unfähigkeit beurteilt werden könnte. Um den einzelnen Blättern mehr Interesse zu geben, bezeichne folgendes.

No. 1. Die Nordseite des Grabens zu Jena, in der Einbildungskraft zusammengezogen, um ein engeres Bild zu gewinnen. Göttlings Turm und Akazien, der halb ausgefüllte Graben, die Wucherei, das Accouchierhaus, der Pulverturm, alles auf sehr subjektive Weise nachgebildet.

No. 2. Das Engelgatter und Brücke, an Ort und Stelle, obgleich wild, doch mehr an der Wirklichkeit gezeichnet vom Fußpfad auf der Höhe des linken Ufers der Leutra[1]; Substruktionen und Häuschen auf der rechten Seite gehören zu Schillers Garten[2].

No. 3. Erinnerung an Drakendorf bei flüchtigster Durchfahrt.

No. 4. Gartentüre auf der Höhe gegen Lichtenhain, die Gegend und der Hausberg bei Sonnenuntergang.

No. 5. Aus Major v. Knebels Fenster hinab in den Klippsteinischen Garten, das Häuschen links Besitzung von Schnaubert.

No. 6. Hier muß weiter ausgeholt werden. Mein Sohn, damals in Jena studierend, hatte mit großer Leidenschaft die Reisen von Bruce aufgefaßt und erzählte eines Abends bei Knebel von den Nilquellen[3], besonders aber von dem zwischen Gebirgen eingeschlossenen See, zu welchem die von allen Seiten periodisch zuströmenden Wasser eigentlich die Überschwemmung des Nils verursachen; ich dachte mir meine alten geologischen Erfahrungen zusammen und schrieb sie schnell auf, wie vorliegt.

No. 7. Nach einem langen Spaziergange mit meinem Sohn talaufwärts glaubte ich wieder einen so produktiven Abend zu erleben, allein der Knabe[4] schlief ein, und es blieb mir nichts übrig, als ihn ruhen zu lassen unter einem Eichbaum, der sich mir in die Einbildungskraft tüchtig eingedruckt hatte, und fügte sodann mit bläßeren Tinten Mittelgrund und Ferne hinzu, wovon die weiteste durch die Zeit schon ausgelöscht ist.

---

[1] Bach, der bei Jena in die Saale mündet. — [2] In dem Garten hatte Schiller seine Sommerwohnung in den Jahren 1797 bis 1799. — [3] Die damals entdeckten Quellen des Blauen Nil in Abessinien. — [4] August von Goethe war damals schon zwanzig Jahre alt.

No. 8. Ein anderer Abend war schon gewinnreicher; er konnte nicht genugsam umständlich erzählen von Bergen und Tälern, Strömen und Schlössern, die er mit fröhlicher Gesellschaft durchwandert hatte, so daß ich verleitet ward, ein Analogon zu Papier zu bringen, welches, wo nicht seiner Erinnerung, doch wenigstens seinem Gefühl genug tat.

No. 9. Der alte Turm des Löbertors zu Jena. Da das Kommunikationsbrückchen längst verfallen, der Turm selbst abgetragen, der Graben ausgefüllt ist, so hat dieses Blatt außer dem malerischen Gegenstand noch für die Stadt eine Art alt-topographisches Interesse.

No. 10. Ist der Gegenstand der ersten Nummer, noch willkürlicher oder, wenn man will, künstlerisch verwegener behandelt. Der Göttlingsche Turm, das Accouchierhaus und der Pulverturm in ihren Eigenheiten mehr zusammengerückt.

No. 11. Links der Anatomieturm, grade vor das Ulrichische Haus, die Ratsteiche rechts. Eine wunderliche Beleuchtung kommt daher, daß ein Mittagslicht von hinten angenommen ist, bei welchem die frisch aufgrünenden Sträucher und Bäume durchscheinend glänzen.

No. 12. Das Neue Tor, von außen gesehen; zunächst das Hellfeldische Haus und Garten, dahinter fernerhin die Stadt, Stadtkirche und Turm und das Tal hinabwärts.

No. 13. Schillers Garten, angesehen von der Höhe über dem rechten Ufer der Leutra; der Brückenbogen führt zum Engelgatter.

S. No. 2. Das Häuschen, daran eine Gartenlaube, welche Schiller zur Küche verwandeln ließ; das gerade entgegenstehende Eckgebäude errichtete Schiller als ein einsames Arbeitszimmer[1] und hat darin die köstlichsten Werke zustande gebracht. Als das Grundstück nach seinem Ableben in andere Hände kam, verfiel das Gebäude nach und nach und ward im Jahr . . . . abgetragen. An dem höher stehenden Wohnhaus sind die zwei oberen Fenster des Giebels merkwürdig. Hier hatte man die

[1] Die im „Epilog zu Schillers ‚Glocke'" gepriesene „schöne Gartenzinne, von wannen er der Sterne Wort vernahm".

schönste Aussicht das Tal hinabwärts, und Schiller bewohnte diese Dachzimmer.

Jetzt ist auf flacher Erde das Observatorium angebaut, und das Ganze hat überhaupt ein völlig anderes Ansehen.

No. 14. Ansicht von Naschhausen, Orlamünde oben drüber; der Kirchweg hinauf mit uralten Linden bepflanzt, links herum geht es nach der Brücke über die Saale.

No. 15. Ehemalige Ansicht des Marmorbruches vor Hof; diese Felspartie ist nunmehr auch ganz abgetragen, und man sucht vergebens nach diesem ehemals interessanten Gegenstande.

No. 16. Kapelle in Karlsbad auf der Mittelhöhe der alten Prager Straße, rechter Hand steht das Wirtshaus. Hinter dem Teiche und der bezeichneten Scheune geht jetzt die neue Prager Straße gegen die Eger zu.

No. 17. Ruinen des Schlosses über Graupen.

No. 18. Dasselbe von der andern Seite. Hier sind die heruntergeschobenen Mauermassen merkwürdig; sie kamen dadurch aus ihrem horizontalen Stand, daß man sie von unten hinauf als Steinbruch traktierte und die Quadern des Grunds, solang' es gehen wollte, wegnahm, so daß zuletzt die Mauer herabrutschte.

No. 19. Die Stadt Bilin, von dem oberen zu ihr führenden Kunstwege anzusehen. Links das untere Tor, Kapelle, sodann das untere Schloß, die Stadt, sodann über ihr der berühmte Fels; er besteht aus Klingstein, der sich erst flach legt, dann säulenförmig aufsteigt. Er ruht unmittelbar auf Gneis, von dem er hie und da Stücke in sich aufgenommen hat.

No. 20. Derselbe Fels von den Brunnengebäuden her gezeichnet.

No. 21. Derselbe Fels mehr von hinten und also in einiger Verkürzung.

No. 22. Das Biliner Schloß mit der Umgebung des Platzes vor dem Stadttor.

Weimar, den 23. Juni 1823.

Observations on Leonardo da Vinci's celebrated picture of the Last supper By Goethe.

Translated, and accompanied with an introduction. By Noehden. London 1821.

Herr Dr. Nöhden, in Göttingen geboren und eine gelehrte Erziehung daselbst genießend, widmete sich nachher in England dem Geschäft einer Familienerziehung. Seine Lebensereignisse sowie seine Verdienste sind durch eine Biographie im 5ten Bande der „Zeitgenossen" dem Vaterlande allgemein bekannt geworden, und ist derselbe gegenwärtig bei dem Britischen Museum angestellt. Er verweilte den Winter von 1818—19 in Weimar, und gegenwärtige Schrift ist als Denkmal seines Aufenthaltes daselbst höchst erfreulich; er erinnert sich der seinen Verdiensten und Charakter angemessenen, zutrauensvollen, freundschaftlichen Aufnahme, seines obgleich leider nur vorübergehenden Einflusses in die dortigen Zirkel.

Seine gründlichen Sprachkenntnisse sind durchaus willkommen, und weil die Bemühung, sie zu erlangen, den denkenden und forschenden Mann zur allgemeinen Bildung treibt, muß eine vielseitige Kultur daher entstehen. Seine Bekanntschaft mit Altem und Neuem, historische Kenntnisse aller Art, die Einsicht in den Zustand von England gaben Stoff genug zu unterhaltenden Gesprächen; sodann war seine Teilnahme an den schönen Künsten vorzüglich geeignet, um die Unterhaltung der Gesellschaft zu beleben.

Denn überzeugt, daß Kunstwerke die schönste Unterlage geistreicher Gespräche seien, das Auge ergötzend, den Sinn auffordernd, das Urteil offenbarend, ist es in Weimar herkömmlich, Kupferstiche und Zeichnungen vereinigten Freunden vorzulegen. Insofern nun eine solche Sammlung nach Schulen geordnet ist, oder vielmehr nach wechselseitigem Einfluß der Meister und Mitschüler, so ist sie desto wirksamer und gründet das Gespräch, indem sie es belebt. Gedachten Winter jedoch war die Betrachtung Leonard da Vincis an der Tagesordnung, weil von Mailand bedeutende, auf diesen Künstler bezügliche Kunstschätze soeben anlangten und der über das Abendmahl verfaßte Aufsatz Herrn

Dr. Nöhden mitgeteilt wurde. Daß er diese Arbeit billige, ließ sich bald bemerken, ja er betätigte seine Teilnahme durch begonnene Übersetzung.

Eine Reise nach Italien, wenn sie schon seine Gegenwart entzieht, wird einem so unterrichteten Manne sodann gern gegönnt; er benutzt sogleich in Mailand die Gelegenheit, gedachtes Kunstwerk nochmals zu untersuchen. Nun aber gibt er in vorausgesendeter Einleitung Nachricht von dem gegenwärtigen Zustande desselben und erweitert unsere Kenntnis davon auf mancherlei Weise; das bisher Bekannte bestimmt er näher, berichtigt Erfahrung und Urteil; ferner benachrichtigt er uns von einigen Kopien und schätzt sie. Die von Castellazzo sah er nicht, jedoch die aus der Kartause von Pavia 1818 in London. Er gedenkt ferner der Tapete in St. Peter, am Fronleichnamstage aufgehängt, rühmt eine Originalskizze in der Königl. Sammlung, tadelt aber die Kopie Rylands[1] als höchst unvollkommen und spricht auslangend von Kupferstichen nach dem merkwürdigen Bilde.

Auf diese Einleitung folgt die Übersetzung selbst, mit Bedacht, Genauigkeit und doch mit Freiheit behandelt; Druck und Papier ist Englands wert, und es kommt dem Deutschen wunderlich vor, seine Gedanken so anständig vorgetragen zu sehen; freilich, um hiezu zu gelangen, mußten sie übers Meer wandern und durch Freundes Vermittlung in einer fremden Sprache sich hervortun.

Eine Miniaturnachbildung des kolossalen Gemäldes von Joseph Mochetti findet sich in den Prachtexemplaren dem Titel gegenüber, welchen als Vignette eine auf Seine des Großherzogs von Weimar Königl. Hoheit in Mailand geprägte Medaille zum Andenken der Acquisition dortiger bedeutender Kunstschätze ziert. Die dem Ganzen vorausgeschickte Dedikation an Ihro der Frau Erbgroßherzogin Kaiserl. Hoheit ist sowohl für den Verfasser als für den hohen bedeutenden Kreis ein erfreuliches Denkmal.

Abschließen können wir nicht, ohne Herrn Dr. Nöhden für eine freundlich fortgesetzte Teilnahme zu danken, wovon bei Gelegenheit einer Entwickelung des Triumphzuges von Mantegna nächstens umständlicher zu handeln sein wird.

[1] William Ryland, Kupferstecher in London, hatte 1768 eine Platte nach dem Bild Lionardos gestochen.

Vorbilder für Fabrikanten und Handwerker,

auf Befehl des Ministers für Handel, Gewerbe und Bauwesen herausgegeben von der technischen Deputation der Gewerbe.

Berlin, 1821. Drei Abteilungen. (Nicht im Handel.)

Wenn die Künste aus einem einfachen Naturzustande oder aus einer barbarischen Verderbnis nach und nach sich erheben, so bemerkt man, daß sie stufenweise einen gewissen Einklang zu erhalten bemüht sind; deswegen denn auch die Produkte solcher Übergangszeiten, im ganzen betrachtet, obgleich unvollkommen, uns doch eine gewisse Zustimmung abgewinnen.

Ganz unerläßlich aber ist die Einheit auf dem Gipfel der Kunst; denn wenn der Baumeister zu dem Gefühl gelangt, daß seine Werke sich in edlen, einfachen, faßlichen Formen bewähren sollen, so wird er sich nach Bildhauern umsehen, die gleichmäßig arbeiten. An solchen Verein wird der Maler sich anschließen, und durch sie wird Steinhauer, Erzgießer, Schnitzwerker, Tischer, Töpfer, Schlösser und wer nicht alles geleitet, ein Gebäude fördern helfen, das zuletzt Sticker und Wirker als behagliche Wohnung zu vollenden gesellig bemüht sind.

Es gibt Zeiten, wo eine solche Epoche aus sich selbst erblüht, allein nicht immer ist es rätlich, die Endwirkung dem Zufall zu überlassen, besonders in Tagen, wo die Zerstreuung groß ist, die Wünsche mannigfach, der Geschmack vielseitig. Von oben herein also, wo das anerkannte Gute versammelt werden kann, geschieht der Antrieb am sichersten; und in diesem Sinne ist obgenanntes Werk unternommen und zur Bewunderung vorwärts geführt, auf Befehl und Anordnung des Königl. Preußischen Staatsministers Herrn Grafen von Bülow Exzellenz[1].

[1] Graf Bülow war von 1813—17 Finanz-, von 1817—25 Handelsminister.

Im Vorbericht des Herrn Beuth[1] ist ausgesprochen, daß der Techniker, insofern er seiner Arbeit die höchste Vollendung gibt, alles Lob verdiene; daß aber ein Werk erst vollkommen befriedige, wenn das Ausgearbeitete, auch in seinen ersten Anlagen, seinen Grundformen, wohl gedacht und dem wahren Kunstsinn gemäß erfunden werde.

Damit also der Handwerker, der nicht wie der Künstler einer weitumfassenden Bildung zu genießen das Glück hat, doch sein hohes Ziel zu erreichen ermutigt und gefördert sei, ward vorliegendes Werk unternommen, den Kunstschulen der ganzen preußischen Monarchie als Muster vor Augen zu bleiben. Es wird diejenigen, die es von Jugend auf ansichtig sind, gründlich belehren, so daß sie unter den unzählbaren Resten der alten Kunst das Vorzüglichste auffinden, wählen, nachbilden lernen, sodann aber in gleichem Sinne, worauf alles ankommt, selbst hervorzubringen sich angeregt fühlen.

Ein Werk wie dieses wäre nun durch merkantilische Spekulation schwer zu fördern; es gehört dazu königliche Munifizenz, einsichtige, kräftige, anhaltende, ministerielle Leitung; sodann mußten gelehrte Kenner, eifrige Kunstfreunde, geist- und geschmackreiche Künstler, fertige Techniker alle zusammen wirken, wenn ein solches Unternehmen begonnen werden und zur Vollendung desselben gegründete Hoffnung erscheinen sollte.

Genannt haben sich als Zeichner zugleich und Kupferstecher Mauch, Moses und Funke; als Kupferstecher Sellier, Wachsmann, Lesnier, Ferdinand Berger jun. und bei einem Blatte Anderloni als leitender Meister.[2] Als Kupferdrucker nennt sich Pretre. Wenn nun der vorzüglichen Reinlichkeit und Zierlichkeit, welche Zeichner und Kupferstecher an diesem Werk bewiesen, rühmlich zu gedenken ist, so verdient endlich auch die große

[1] Wilhelm Beuth (1781—1853) war seit 1814 im preußischen Finanzministerium für das Gewerbewesen tätig. — [2] Matthäus v. Mauch, geboren 1792 zu Ulm, war Professor am Gewerbeinstitut zu Berlin. Moses und Funke sind unbekannt. Louis Sellier, 1757 zu Paris geboren, war als Stecher sehr geschätzt. Anton Wachsmann, in Schlesien 1765 geboren, war auch als Zeichner tätig. Nicolas Lesnier, 1787 zu Paris geboren, war unter anderen für die Brüder Boisserée als Stecher tätig. Berger ist unbekannt. Pietro Anderloni, Kupferstecher, geboren 1784, meist in Mailand tätig.

Sauberkeit des Abdrucks billige Anerkennung, zumal da mehrere Blätter mit zwei Platten gedruckt sind. Ungemein sauber nach der in England erfundenen Weise in Holz geschnitten erscheint ferner auf dem Haupttitelblatt der preußische gekrönte Adler, Reichsapfel und Zepter haltend. Ein Gleiches ist von den großen Buchstaben der sämtlichen Aufschriften zu sagen, welche mit Sinn und Geschmack älteren deutschen Schriftzügen nachgebildet worden. Mit Vergnügen finden wir sodann bemerkt, daß Herr Geheime Oberbaurat Schinkel[1] auch in das Unternehmen mit Geist und Hand eingreift.

Und so liegen denn vor uns in Groß-Folioformat mehrere Platten des Ganzen, das in drei Abteilungen bestehen wird. Von der ersten, welche architektonische und andere Verzierungen enthalten soll, bewundern wir acht Blätter; von der zweiten, Geräte, Gefäße und kleinere Monumente vorstellend, fünf; von der dritten, Verzierungen von Zeugen und für die Wirkerei insbesondere, vier Blätter oder vielmehr sechs, weil zwei einmal schwarz und einmal koloriert vorhanden.

Der Text, Klein-Folioformat, gleichfalls höchst elegant gedruckt, enthält kurz und klar nötige Anleitung, Andeutung, Hinweisen auf elementare, theoretische Grundsätze, welche, einmal gefaßt, zu ferneren Fortschritten sicheren Weg bahnen.

Uns aber bleibt nichts zu wünschen übrig, als von Zeit zu Zeit vom Wachsen und Gedeihen eines so wichtigen und einflußreichen Werkes Zeuge zu werden.

---

[1] Karl Friedrich Schinkel (1781—1841), der Vorkämpfer des klassizistischen Baustils in Berlin.

Vorbilder für Fabrikanten und Handwerker,

auf Befehl des Ministers für Handel, Gewerbe und Bauwesen.
Berlin, 1821. 1823.

Von diesem so kostbaren als schätzenswerten Unternehmen haben wir bereits gebührende Anzeige getan. Es wird herausgegeben von der technischen Deputation und ist nicht im Handel. Es besteht in drei Abteilungen; die erste enthält architektonische und andere Verzierungen; die zweite Geräte, Gefäße und kleinere Monumente; die dritte Verzierungen für Teppiche und Muster für Wirkerei im allgemeinen.

Von jedem dieser dreie sind abermals merkwürdige Blätter in der zweiten Lieferung enthalten, die wir durch besondere Gunst das Glück haben, vor uns zu sehen; und wollten wir bedauern, daß gerade bei nicht zu verzögerndem Abschluß des letzten Bogens uns keine Zeit übrig bleibt, das Einzelne nach Würden zu schätzen, so erheitern wir uns mit dem Gedanken, daß wir bei der gegenwärtigen Lieferung den Beifall und die Bewunderung wiederholen müßten, die uns von der vorigen abgenötigt wurden; ja dies nicht allein, wir müssen bekennen, daß ein höchst sorgfältig begonnenes Werk mit größter Sorgfalt fortgeführt worden, so daß man sich wirklich enthalten muß, die zweite Sendung nicht höher als die erste zu schätzen.

Möge von Ausstellung zu Ausstellung, von deren glücklichen Vorzügen uns Berliner Freunde jederzeit unterhalten, die Wirksamkeit eines so bedeutenden Unternehmens immer deutlicher werden. Wie denn durch das Anschauen solcher Muster der gute Geschmack sich bis in die letzten Zweige der technischen Tätigkeit notwendig ergießen und der hohe Beförderer die Leitenden und Ausführenden mit gar schönen Kunst- und Sittenfrüchten sich belohnt sehen müssen.

Kupferstich nach Tizian,

wahrscheinlich von C. Cort.[1]

Wenn man problematische Bilder wie das fragliche von Tizian verstehen und auslegen will, so hat man folgendes zu bedenken. Seit dem dreizehnten Jahrhundert, wo man anfing, den zwar noch immer respektablen, aber zuletzt doch ganz mumienhaft vertrockneten byzantinischen Stil zu verlassen und sich an die Natur zu wenden, war dem Maler nichts zu hoch und nichts zu tief, was er nicht unmittelbar an der Wirklichkeit nachzubilden getrachtet hätte; die Forderung ging nach und nach so weit, daß die Gemälde als eine Art von Musterkarte alles dem Auge Erreichbare enthalten mußten. Eine solche Tafel sollte bis an den Rand bedeutend und ausführlich gefüllt sein; hiebei blieb nun unvermeidlich, daß fremde, zum Hauptgegenstand nicht gehörige Figuren und sonstige Gegenstände als Beweise allgemeiner Kunstfertigkeit mit aufgeführt wurden. Zu Tizians Zeiten unterwarf sich der Maler noch gern solchen Forderungen.[2]

Wenden wir uns nunmehr zum Bilde selbst! In einer offenen, mannigfaltigen Landschaft sehen wir zu unserer linken Hand fast am Rande nächst Felsen und Baum das schönste nackte Mädchen liegen, bequem, gelassen, impassible, wie auf dem einsamsten Polster. Schnitte man sie heraus, so hätte man schon ein vollkommenes Bild und verlangte nichts weiter; bei gegenwärtigem Musterbilde aber sollte vorerst die Herrlichkeit des menschlichen Körpers in seiner äußerlichen Erscheinung dargetan werden. Ferner steht hinter ihr ein hohes enghalsiges Gefäß, wahrscheinlich des Metallglanzes willen; ein sanfter Rauch zieht

[1] Cornelius Cort (1533—78), holländischer Maler und Kupferstecher, lebte in Venedig und Rom. — [2] Gegen diesen Satz wäre anzuführen, daß die dargelegten Merkmale hauptsächlich der Kunst des Quattrocento angehören, während der Klassizismus des Cinquecento und speziell auch die Kunst Tizians danach streben, sich auf das Wesentliche und Notwendige zu beschränken.

aus ihm hervor. Sollte das vielleicht auf die Frömmigkeit dieser schönen Frau, auf ein stilles Gebet oder worauf sonst deuten?

Denn daß hier eine höchst merkwürdige Person vorgestellt sei, werden wir bald gewahr. Rechts gegenüber am Rande liegt ein Totenkopf, und aus der Kluft daneben zeigt sich der Arm eines Menschen, noch von Fleisch und Muskeln nicht entblößt.

Wie das zusammenhänge, sehen wir bald; denn zwischen gedachten Exuvien[1] und jenem Götterbilde krümmt sich ein kleiner beweglicher Drache, begierlich nach der anlockenden Beute schauend. Sollten wir nun aber, da sie selbst so ruhig liegt und wie durch einen Zauber den Lindwurm abzuhalten scheint, für sie einigermaßen besorgt sein, so stürmt aus der düstersten Gewitterwolke ein geharnischter Ritter auf einem abenteuerlichen, feuerspeienden Löwen hervor, welche beide wohl dem Drachen bald den Garaus machen werden. Und so sehen wir denn, obgleich auf eine etwas wunderbare Weise, St. Georg, der den Lindwurm bedroht, und die zu erlösende Dame vorgestellt.

Fragen wir nunmehr nach der Landschaft, so hat diese mit der Begebenheit gar nichts gemein; sie ist nur nach oben ausgesprochenem Grundsatz für sich so merkwürdig als möglich, und doch finden die beschriebenen Figuren in ihr glücklichen Raum.

Zwischen zwei felsigen Ufern, einem steileren, stark bebuschten, einem flächeren, der Vegetation weniger unterworfenen, strömt ein Fluß erst rauschend, dann sanft zu uns heran; das rechte steile Ufer ist von einer mächtigen Ruine gekrönt; gewaltige, unförmliche Massen von überbliebenem Mauerwerk deuten auf Macht und Kraft, die sich beim Erbauen bewiesen. Einzelne Säulen, ja eine Statue noch in einer Nische deuten auf die Anmut eines solchen königlichen Aufenthalts; die Gewalt der Zeit hat aber alle Menschenbemühungen unnütz und unbrauchbar gemacht.

Auf dem gegenüberliegenden Ufer werden wir auf neuere Zeiten gewiesen; da stehen mächtige Türme, frisch errichtete oder

[1] Exuvien, Reste, sonst hauptsächlich von abgelegten äußeren Hüllen gebraucht.

völlig wieder hergestellte Verteidigungsanstalten, neue, wohl ausgemauerte Schießscharten und Zacken. Ganz hinten aber im Grunde verbindet die beiden Ufer eine Brücke, die uns an die Engelsbrücke sowie der dahinter stehende Turm an die Engelsburg erinnert. Bei jener Wahrheits- und Wirklichkeitsliebe ward eine solche Ort- und Zeitverwechselung dem Künstler nicht angerechnet. Denke man aber ja nicht das Ganze ohne die genaueste Kongruenz; man könnte keine Linie verändern, ohne der Komposition zu schaden. Höchst merkwürdig preisen wir die vollkommen poetische Gewitterwolke, die den Retter hervorbringt; doch läßt sich ohne Gegenwart des Blattes davon nicht ausführlich sprechen. An der einen Seite scheint sie sich von jener Ruine gleich einem Drachenschwanz loszulösen, im ganzen kann man aber mit allem Zoomorphismus[1] keine eigentliche Gestalt herausdeuten; an der andern Seite entsteht zwischen Brücke und Festungswerken ein Brand, dessen Rauch still wallend bis zu dem feuerspeienden Rachen des Löwen hinaufsteigt und mit ihm in Zusammenhang tritt. Genug, ob wir gleich diese Komposition erst als kollektiv ansprachen, so müssen wir sie zuletzt als völlig zur Einheit verschlungen betrachten und preisen.

Zum Schlusse jedoch, ganz genau besehen nach befragten Legendenbüchern, ist es eine christliche Parodie der Fabel von Perseus und Andromeda.[2] Eines heidnischen Königs Land wird durch einen Drachen verwüstet, welcher nur durch Menschenopfer zu beschwichtigen ist. Endlich trifft seine Tochter das Los, welche jedoch durch den hereinstürmenden Ritter St. Georg[3] befreit und der Lindwurm getötet wird. Sie geht zum Christentum über; ihr Name jedoch blieb uns unbekannt.

---

[1] Zoomorphismus, Neigung, im Unlebendigen Gestalt eines Lebendigen zu finden. — [2] Wahrscheinlich ist das Bild auf Ariosts Dichtung von Ruggiero und Angelika zu beziehen („Der rasende Roland", 10. Gesang). — [3] St. Georg, der Drachentöter, ein beliebter Gegenstand der christlichen Kunst, auch von Raffael behandelt; von Goethe schon im „Götz von Berlichingen," erwähnt.

Voigts Münzkabinett.

Das von des Herzoglichen Staatsministers von Voigt Exzellenz hinterlassene bedeutende Münzkabinett, welches bisher im Privatbesitz der Familie geblieben, ist gegenwärtig durch unseres Herrn Großherzogs Königliche Hoheit gnädige Fürsorge zu den übrigen Schätzen der Bibliothek und zu den dargeschlossenen sonstigen Merkwürdigkeiten hinzugefügt worden. Es hat gedachten von Voigts Sammlung außer dem eigentlichen altertümlichen Gehalt für uns noch die besondern Vorzüge, daß sie ein Denkmal des in den weimarischen Staaten so viele Jahre wirksamen Ministers festhält, indem derselbe bei musterhaftester Geschäftstätigkeit eine frühere gründliche Neigung für altertümliche Schriftsteller lebendig zu erhalten wußte, und ganz eigentlich genommen, die ihm daher gewonnene Bildung und Freude in Sammlung, Betrachtung dieser echten, alten monetarischen Denkmäler zu realisieren und gleichsam abzuschließen das größte, herzlichste Vergnügen fand.

Sein entschieden praktischer Sinn ließ ihn jedoch gar bald entdecken, wie sehr bei dem Studium des Altertums die unmittelbare Anschauung dorther geretteter bildlicher Denkmale vorteilhaft sein müsse.

Eine Sammlung der Art ist jedoch einem Privatmann nur in Absicht auf Medaillen und Münzen möglich, wodurch er sich von Physiognomie, Gestalt und Sitten längst verloschener Individuen als gegenwärtig überzeugen könne. Hiernach brachte er mit Aufmerksamkeit und Methode die Hauptfolgen zusammen, vermehrte sie mit Liebe und Anhänglichkeit, so daß für uns, wenn wir sie betrachten, eine so gründliche als neigungsvolle Behandlung dieses Fachs, womit er uns so oft persönlich erfreut, wieder in Erinnerung tritt und auch in der Zukunft einen jeden aus diesen Tafeln geistig ansprechen wird.

Man ist schon längst überzeugt, daß Landesherren für öffentliche Anstalten keine größern Vorteile gewinnen können, als wenn sie Sammlungen, welche von Individuen mit einsichtiger Vorliebe und verständiger Neigung in vielen Jahren zusammengebracht worden, festhalten, den versplitternden Auktionen entziehen und so einen wissenschaftlich vereinten Körper beisammen erhalten. Unsere Bibliothek hat auf diese Weise seit vielen Jahren her, wenn man so sagen darf, Körper an Körper sich reicher gesehen, und wenn der Name Logau[1], Schurtzfleisch[2] anderer Orten nur ein literarisches Andenken im allgemeinen erzeugt, so können wir im Besitz ihrer Bibliotheken uns von dem Gange ihrer ernsten Studien, von dem Umfang ihrer gründlichen Liebhabereien durch die mannigfaltigsten mit Chiffren und Handschriften bezeichneten Exemplare eine unvermittelte Überzeugung geben.

Wenn es nun jedem gebildeten Deutschen interessant sein muß, zu erfahren, daß die seit so vielen Jahrzehnten durch einen bewundernswürdigen Fürsten geförderte Kultur auch nach seinem Abscheiden noch fernerhin auf mancherlei Weise unterhalten und zeitgemäß weitergeführt wird, so möchte wohl eine hierüber von Zeit zu Zeit gegebene treue, wenn schon kurze Relation nicht unwillkommen sein.

In einzelnen Abteilungen besteht das von Voigtische Kabinett: a) aus griechischen Münzen, b) römischen Konsular- und Familienmünzen, c) griechischen und römischen Goldmünzen, d) römischen Kaisermünzen; unter diesen Rubriken sämtlich katalogiert.

Eine dazugehörige Bücherssammlung ist zugleich mit übergegangen und wird in denselben Räumen zu weiterer Vermehrung, Untersuchung und Belehrung aufgestellt.

---

[1] Friedrich von Logau (1604—55), der berühmte Epigrammendichter. — [2] Konrad Samuel Schurtzfleisch (1641—1723), vielseitiger Gelehrter, zuletzt Hofbibliothekar in Weimar.

Hemsterhuis-Gallitzinische Gemmen-Sammlung.

Den Freunden meiner literarischen Tätigkeit ist der II. Abteilung 5. Teil: „Aus meinem Leben“[1], bekannt genug; sie wissen, daß ich nach überstandenem traurigen Feldzug von 1792 eine frohere Rheinfahrt unternommen, um einen lange schuldigen Besuch bei Freunden zu Pempelfort, Duisburg und Münster abzustatten; wie ich denn auch nicht verfehlte, ausführlich zu erzählen, daß ich mich zu gewünschter Erheiterung überall einer guten Aufnahme zu erfreuen hatte. Von dem Aufenthalte zu Münster berichtete ich umständlich und machte besonders bemerklich, wie eine von Hemsterhuis[2] hinterlassene Gemmen-Sammlung den geistig ästhetischen Mittelpunkt verlieh, um welchen sich Freunde, übrigens im Denken und Empfinden nicht ganz übereinstimmend, mehrere Tage gern vereinten.

Aus jenem Erzählten geht gleichfalls hervor, wie gedachte Sammlung beim Abschied mir liebevoll aufgedrungen worden, wie ich sie, durch Ordnung gesichert, mehrere Jahre treulich aufbewahrte und in dem Studium dieses bedeutenden Kunstfachs die weimarischen Freunde entschieden förderte; daraus entstand sodann der Aufsatz, welcher vor der „Jenaischen Allgemeinen Literaturzeitung“ des Januars 1807 als Programm seine Stelle nahm, worin die einzelnen Steine betrachtet, beschrieben und gewürdigt, nebst einigen beigefügten Abbildungen zu finden sind.

Da die Besitzerin[3] diesen Schatz verkäuflich abzulassen und das Erlöste zu wohltätigen Zwecken zu verwenden geneigt war, suchte ich eine Übereinkunft deshalb mit Herzog Ernst von

[1] Die „Kampagne in Frankreich“, vgl. Bd. 15, S. 245 ff. dieser Ausgabe. — [2] Franz Hemsterhuis (1722—90), holländischer Staatsmann, Sohn des berühmten Philologen, war zugleich Kenner und Sammler auf dem Gebiete der antiken Kleinkunst. — [3] Die Fürstin Golizyn (in Deutschland gewöhnlich geschrieben Gallitzin), geborene Gräfin von Schmettau (1748—1806).

Gotha[1] zu vermitteln. Dieser Kenner und Liebhaber alles Schönen und Merkwürdigen, reich genug, seine edle Neigung ungehindert zu befriedigen, war aufs höchste versucht, sich unsere Sammlung anzueignen; doch da ich zuletzt seine schwankenden Entschließungen zugunsten des Ankaufs entschieden glaubte, überraschte er mich mit einer Erklärung folgenden Inhalts:

„So lebhaft er auch den Besitz der vorliegenden, von ihm als köstlich anerkannten Gemmen wünsche, so hindere ihn doch daran nicht etwa ein innerer Zweifel, sondern vielmehr ein äußerer Umstand; ihm sei keine Freude, etwas für sich allein zu besitzen, er teile gern den Genuß mit andern, der ihm aber sehr oft verkümmert werde. Es gebe Menschen, die ihre tiefblickende Kennerschaft dadurch zu beweisen suchen, daß sie an der Echtheit irgend eines vorgelegten Kunstwerks zu zweifeln scheinen und solche verdächtig machen. Um sich nun dergleichen nicht wiederholt auszusetzen, entsage er lieber dem wünschenswerten Vergnügen."

Wir enthalten uns nicht, bei dieser Gelegenheit noch Folgendes hinzuzusetzen: Es ist wirklich ärgerlich, mit Zweifeln das Vorzüglichste aufgenommen zu sehen, denn der Zweifelnde überhebt sich des Beweises, wohl aber verlangt er ihn von dem Bejahenden. Worauf beruht denn aber in solchen Fällen der Beweis anders als auf einem innern Gefühl, begünstigt durch ein geübtes Auge, das gewisse Kennzeichen gewahr zu werden vermag, auf geprüfter Wahrscheinlichkeit historischer Forderungen und auf gar manchem andern, wodurch wir, alles zusammen genommen, uns doch nur selbst, nicht aber einen andern überzeugen.

Nun aber findet die Zweifelsucht kein reicheres Feld, sich zu ergehen, als gerade bei geschnittenen Steinen; bald heißt es eine alte, bald eine moderne Kopie, eine Wiederholung, eine Nachahmung; bald erregt der Stein Verdacht, bald eine Inschrift, die von besonderem Wert sein sollte, und so ist es gefährlicher, sich auf Gemmen einzulassen als auf antike Münzen, obgleich auch hier eine große Umsicht gefordert wird, wenn es zum Bei-

[1] Herzog Ernst II., regierte von 1772—1804.

spiel gewisse paduanische Nachahmungen von den echten Originalen zu unterscheiden gilt.

Die Vorsteher der Königl. Französischen Münzsammlung haben längst bemerkt, daß Privatkabinette, aus der Provinz nach Paris gebracht, gar vieles Falsche enthalten, weil die Besitzer in einem beschränkten Kreise das Auge nicht genugsam üben konnten und mehr nach Neigung und Vorurteil bei ihrem Geschäft verfahren. Besehen wir aber zum Schluß die Sache genau, so gilt dies von allen Sammlungen, und jeder Besitzer wird gern gestehen, daß er manches Lehrgeld gegeben, bis ihm die Augen aufgegangen.

Jedoch wir kehren in Hoffnung, dieses Abschweifen werde verziehen sein, zu unserm eigentlichen Vortrage wieder zurück.

Jener Schatz blieb noch einige Jahre in meinen Händen, bis er wieder an die fürstliche Freundin und zuletzt an den Grafen Christian Leopold von Stolberg gelangte, nach dessen Hinscheiden ich den Wunsch nicht unterdrücken konnte, zu erfahren, wo nunmehr das teure, so genau geprüfte Pfand befindlich sei? Wie ich mich denn auch hierüber an gedachtem Orte andringlich vernehmen ließ.

Diesen Wunsch einer Aufklärung wert zu achten, hat man höchsten Orts gewürdigt und mir zu erkennen gegeben, daß gedachte Sammlung unzertrennt unter den Schätzen Ihro Majestät des Königs der Niederlande einen vorzüglichen Platz einnehme; welche nachrichtliche Beruhigung ich mit dem lebhaftesten Danke zu erkennen habe und es für ein Glück achte, gewiß zu sein, daß so vortreffliche Einzelnheiten von anerkanntem Wert, mit Kenntnis, Glück und Aufwand zusammengebracht, nicht zerstreut, sondern auch für die Zukunft beisammen gehalten werden. Vielleicht befinden sie sich noch in denselbigen Kästchen, in welche ich sie vor so viel Jahren zusammengestellt. Da man bei einem langen Leben so vieles zersplittert und zerstört sieht, so ist es ein höchst angenehmes Gefühl, zu erfahren, daß ein Gegenstand, der uns lieb und wert gewesen, sich auch einer ehrenvollen Dauer zu erfreuen habe.

Mögen diese Kunstedelsteine den höchsten einsichtigen Besitzern und allen echten Freunden schöner Kunst immerfort zur

Freude und Belehrung gereichen, wozu vielleicht eine französische Übersetzung jenes Neujahrsprogramms der „Allgemeinen Jenaischen Literaturzeitung" mit beigefügten charakteristischen Umrissen nicht wenig beitragen und ein angenehmes Geschenk für alle diejenigen sein würde, welche sich in diesen Regionen mit Ernst und Liebe zu ergehen geneigt sind, worauf hinzudeuten ich mir zur dankbaren Pflicht mache.

Ansichten, Risse und einzelne Teile des Doms zu Köln, mit Ergänzungen nach dem Entwurf des Meisters.

Nebst Untersuchungen über die alte kirchliche Baukunst und vergleichenden Tafeln der vorzüglichsten Denkmale von Sulpiz Boisserée. Stuttgart, auf Kosten des Verfassers und der J. G. Cottaischen Buchhandlung, 1821, im größten Folioformat[1].

I.

Schon seit mehreren Jahren sah das kunstliebende Publikum diesem Werk mit Verlangen entgegen; nun liegen sechs Probeblätter vor uns, welche den keineswegs geringen Erwartungen, die man zu hegen sich befugt glaubte, vollkommen entsprechen. In der Tat sind alle diese Blätter mit großer Sorgfalt und achtungswürdiger Kunst gezeichnet, auch mit nicht geringerer Kunst und Sorgfalt im Kupferstich ausgeführt. Der Inhalt ist folgender:

Erstes Blatt, enthält nebst dem Titel als große Anfangsvignette den Prospekt der Stadt Köln und des an derselben herströmenden mächtigen Rheins, von Schinkel gezeichnet und von Haldenwang und Schnell[2] trefflich gestochen.

Zweites. Der genaue Plan des ganzen Domgebäudes, von Schauß gezeichnet und von Wolf[3] gestochen.

Drittes. Äußere Seitenansicht des ganzen Domgebäudes, nach alten Originalentwürfen ergänzt und so dargestellt, als ob alles fertig geworden wäre. Gezeichnet von Fuchs und gestochen von Duttenhofer. Man muß die Kunst an diesem Hauptblatt loben und den Fleiß der beiden Künstler bewundern.

Viertes. Querdurchschnitt der Kirche, welche dem Beschauer die Ansicht des Chors gewährt. Zeichner und Kupferstecher des vorigen Blatts haben auch hier mit demselben lobenswürdigen Erfolge gearbeitet.

---

[1] Dieses Lebenswerk der Brüder Boisserée hatte nicht nur große kunsthistorische Bedeutung, sondern gab auch die Hauptanregung zur Vollendung des Baues. — [2] Schinkel, vgl. S. 339. Haldenwang (1770—1831), in Karlsruhe tätig; Schnell, sein Schüler. — [3] Wolf (1772—1832), Kupferstecher in Berlin. Die andern sind unbedeutend.

Fünftes, enthält die Abbildung eines der Kirchenfenster, mit bunter Glasmalerei geziert, nach seiner ganzen Höhe und Gestalt vollständig, und noch von sieben andern dergleichen Fenstern die obere Hälfte; alle mit einer großen Mannigfaltigkeit verschiedener Ornamente dieser Art geschmückt, sehr sauber illuminiert.

Das sechste endlich enthält architektonisches Detail, nämlich Säulenknäufe, Bündelpfeiler, Vasen derselben und dergleichen mehr. Es gibt weder an sauberm Stich von Sellier[1] noch an schöner sorgfältiger Zeichnung von Angelo Quaglio[2] keinem der übrigen Blätter etwas nach.

Zu wünschen und zu hoffen ist nun, daß ein teilnehmendes Publikum die vieljährige, kaum zu schildernde Bemühung des Unternehmers reichlich belohne.

II.

Das Unternehmen des Hrn. Sulpiz Boisserée: Ansichten, Risse und einzelne Teile des Doms von Köln mit Ergänzungen nach dem Entwurf des Meisters u. s. w. herausgegeben, ein Unternehmen, dessen allmählichen Fortschritten wir seit einer Reihe von Jahren mit anhaltender Teilnahme gefolgt sind, ist nun zur endlichen Reife gediehen und das gesamte Publikum der Kunstliebhaber imstande, über das Werk zu urteilen und sich an demselben zu erfreuen, indem die erste und zweite Lieferung nebst einem Teil des Texts zu Stuttgart in der J. G. Cottaischen Buchhandlung wirklich erschienen sind. Ihre Ausstattung an herrlichem Papier und schönem Druck ist außerordentlich, fast an Verschwendung grenzend, aber dem redlichen, nicht Mühe, nicht Aufwand scheuenden, durch das Ganze herrschenden Ernst, dem auf die Ausführung verwendeten Geschmack und Kunstfleiß angemessen. So ist auch die auf die Abdrücke von den Kupfertafeln und auf die Ausmalung des einen, bunte Glasfenster darstellenden Blatts verwendete Sorgfalt unbedingten Lobes wert.

Wir behalten uns vor, von dem ganzen Werk, welches überhaupt aus fünf, zusammen 20 Kupfertafeln enthaltenden Lieferungen bestehen soll, umständlicher zu berichten, weil man hoffen darf, die noch zu erwartenden Lieferungen bald nachfolgen zu sehen.

[1] Sellier, vgl. oben, S. 338. — [2] Angelo Quaglio (1778—1815), Architekturzeichner aus München.

Die vorliegenden beiden ersten bestehen zusammen aus acht großen Kupferblättern, von sechs derselben ist bereits im ersten Stück des vierten Bandes S. 169 u. f. vorläufig gehandelt worden. Das eine der neusten stellt einzeln gezeichnete Teile der äußern Architektur des Domgebäudes nach größerm Maßstab dar. Alerordt nennt sich der geschickte Zeichner; Leisnier, Gigant und Reville[1] die wackern Kupferstecher, welche mit Grabstichel und Radiernadel daran gearbeitet haben. Das andere dieser Blätter gibt die äußere Seitenansicht der ganzen Kirche in dem Zustand, in welchem sie die ersten Bauleute verlassen haben, den fertig gewordenen Chor, die nur zu mäßiger Höhe gediehene äußere Seitenwand des Schiffs und des noch nicht bis zur Hälfte der projektierten Höhe aufgeführten Turms.

Um uns aber alles dieses ungestört sehen zu lassen, hat man sich der unschuldig-glücklichen Fiktion bedient, den Augenblick darzustellen, wo die Arbeit zuletzt noch im Gange ist. Dieses zu erreichen, mußte man alles An- und Aufgebaute wegnehmen, und auf diese Weise erhalten wir einen reinen Begriff, wie weit man mit dem großen Unternehmen gekommen, das uns schon durch vollkommenen Grundriß und möglichst kritisch restaurierten Aufriß genugsam bekannt geworden. Das Blatt ist von Angelo Quaglio vortrefflich gezeichnet, von Darnstädt[2] kräftig und charakteristisch gestochen.

Ungern scheiden wir von der Betrachtung dieses unerschöpflichen Werkes, besonders hätten wir von dem Texte Rechenschaft zu geben gewünscht, in welchem Herr Dr. Sulpiz Boisserée seine durchdachten gründlichen Ansichten der christkirchlichen Bauart bei Gelegenheit dieses Musterbaues eröffnet; wie wir denn schon vor einigen Jahren das Manuskript auszuziehen angefangen. Denn hier ist hauptsächlich darum zu tun, daß wir uns belehren, wie derjenige, der sein Leben auf eine solche Angelegenheit verwendet, selbst davon denke, und was er aus langen Erfahrnissen

---

[1] Diese Künstler haben, abgesehen von Leisnier (vgl. oben, S. 338), keine größere Bedeutung erlangt. — [2] Johann Adolf Darnstädt (1769—1844), Kupferstecher in Dresden.

für Folgerungen gezogen, bei welchem Abschluß endlich er zu verharren sich genötigt gesehen.

Da uns jedoch zu unserer Absicht Zeit und Gelegenheit gebricht, so ist es desto angenehmer, daß die aufgeregte Teilnahme, deren sich das deutsche Werk in Paris erfreut, durch einen trefflichen Mann, Raoul Rochette[1], kundgetan, und das, was der beharrliche Unternehmer sich vorgenommen und wie er es geleistet hat, klar und deutlich ausgesprochen worden. Wir lenken daher mit Vergnügen die Aufmerksamkeit unserer Leser auf Nr. 198 der Beilagen zur „Allgemeinen Zeitung" von 1823, wo das äußere Verdienst und der innere Gehalt des unschätzbaren Werks auf eine geistreiche Weise dem Teilnehmenden entgegengebracht werden.

Es ist ein artig heiterer Zufall, daß in dem Augenblick, da wir von dem tüchtigsten, großartigsten Werk, das vielleicht je mit folgerechtem Kunstverstand auf Erden gegründet worden, dem Dom zu Köln, gesprochen, wir sogleich des leichtesten, flüchtigsten, augenblicklichst vorüberrauschenden Erzeugnisses einer frohen Laune, des Karnevals von Köln[2], mit einigen Worten zu gedenken veranlaßt sind.

Warum man aber doch von beiden zugleich reden darf, ist, daß jedes, sich selbst gleich, sich in seinem Charakter organisch abschließt, ungeheuer und winzig, wenn man will; wie Elefant und Ameise, beide lebendige Wesen und in diesem Sinne nebeneinander zu betrachten, als Masse sich in die Luft erhebend, als Beweglichkeit an dem Fuße wimmelnd.

In den ältern Zeiten waren solche Volksfeste auch in Köln herkömmlich; sie mögen dem Schönbartlaufen der mittägigen deutschen Städte sich gleichgehalten haben. Zu Ende des vorigen Jahrhunderts, zur Zeit der französischen Invasion, verlor sich mit der Geistesfreiheit auch Lust und Scherz, sodann aber im Jahr 1823 regte sich das neckische Leben wieder. Hierauf trat eine Gesellschaft heiter-verständiger Männer zusammen, welche

---

[1] Raoul Rochette (1790—1854), französischer Archäolog, Mitglied der Akademie. — [2] Goethe ist hier sichtlich beeinflußt durch Erinnerung an den römischen Karneval, der ihn lebhaft interessiert hatte (vgl. „Das römische Karneval", Bd. 15, S. 164ff. dieser Ausgabe).

durch die läßliche Fiktion, daß die Königin Venetia[1], geneigt, auch einmal auswärts nach einem Spaße sich umzusehn, dem König Karneval zu Köln einen Besuch abstatten werde, gar schickliche Einleitung fand, worauf denn alles sorgfältig vorbereitet und zuletzt musterhaft ausgeführt wurde.

Sehr treffend war der Gedanke, alles in drei Tage und eigentlich auf einen zu konzentrieren. Dergleichen rauschartige Freuden müssen auch als ein leichter Rausch vorübergehen.

Durch freundliche Mitteilung[2] ist uns genauste Kenntnis dieses merkwürdigen Ereignisses geworden, und wir hoffen, zu guter Stunde davon ausführliche Darstellung zu geben; denn merkwürdig ist's auf alle Fälle, daß in den jetzigen Tagen ein solcher Humor sich hervortut, den man geistreich, frei, sinnig und gemäßigt nennen kann. Alle Mitwirkende sind zu bewundern, die ersten Unternehmer, die Beitretenden, die Einstimmenden und Zuschauenden; alle Hochachtung verdienen die Zivil- und Militärbehörden, welche mit freisinniger Würde die Sache geschehen ließen, Ordnung und Zucht von ihrer Seite befördernd, so daß dieses ganze exzentrische Unternehmen mit ungewöhnlicher Wichtigkeit, Ernsthaftigkeit und Pracht begangen werden konnte. Der Gedanke, die Einholung und Verlobung der Prinzessin Venetia mit dem König Karneval zu begehen, hatte sich aller Köpfe bemächtigt, die Reiseroute der fahrenden Prinzessin war ein wichtiger Zeitungsartikel geworden. Programm und Gedichte hatten die Einbildungskraft in gemessener Folge genährt, und man glaubte in der Tat zuletzt selbst an die Zauberdame, welche sogar die öffentlichen Behörden nicht verleugneten. Endlich erschien sie mit großem Gefolge und ward samt ihrem edlen Freunde in verschiedenen Aufzügen aufs anständigste und mit würdigem Ernst zu aller Freude wirklich öffentlich sichtbar.

Von dem sittlich-ästhetischen Wert eines Symptoms dieser Art mag künftig die Rede sein; soviel aber ist gewiß, man darf dem Fürsten Glück wünschen, unter dessen Schutz und Schirm sich etwas der Art ereignen konnte.

[1] Venedig war in früherer Zeit neben Rom die klassische Stätte des Karnevals. — [2] Durch den mit Goethe korrespondierenden Naturforscher Nees von Esenbeck, damals Professor in Bonn.

Triumphzug von Mantegna.

Julius Cäsars Triumphzug, gemalt von Mantegna.

Des Meisters Kunst im allgemeinsten.

An den Werken dieses außerordentlichen Künstlers, vorzüglich auch an dem Triumphzug Cäsars, einer Hauptarbeit, wovon wir näher zu handeln gedenken, glauben wir einen Widerstreit zu fühlen, welcher beim-ersten Anblick nicht aufzulösen scheint.

Zuvörderst also werden wir gewahr, daß er nach dem strebt, was man Stil nennt, nach einer allgemeinen Norm der Gestalten; denn sind auch mitunter seine Proportionen zu lang, die Formen zu hager, so ist doch ein allgemein Kräftiges, Tüchtiges, Übereinstimmendes durchaus wahrzunehmen an Menschen und Tieren, nicht weniger in allen Nebensachen von Kleidern, Waffen und erdenklichem Gerät. Hier überzeugt man sich von seinem Studium der Antike; hier muß man anerkennen, er sei in das Altertum eingeweiht, er habe sich darein völlig versenkt.

Nun gelingt ihm aber auch die unmittelbarste und individuellste Natürlichkeit bei Darstellung der mannigfaltigsten Gestalten und Charaktere. Die Menschen, wie sie leiden und leben, mit persönlichen Vorzügen und Mängeln, wie sie auf dem Markte schlendern, in Prozessionen einhergehen, sich in Haufen zusammendrängen, weiß er zu schildern; jedes Alter, jedes Temperament wird in seiner Eigentümlichkeit vorgeführt, so daß, wenn wir erst das allgemeinste, ideellste Streben gewahr wurden, wir sodann, nicht etwa nebenan, sondern mit dem Höhern verkörpert, auch das Besonderste, Natürlichste, Gemeinste aufgefaßt und überliefert sehen.

Lebensereignisse.

Diese beinahe unmöglich scheinende Leistung erklärt sich nur durch Ereignisse seines Lebens. Ein vorzüglicher Maler jener

Zeit, Francesco Squarcione[1], gewinnt unter vielen Schülern den jungen, früh sich auszeichnenden Mantegna lieb, daß er ihm nicht allein den treusten und entschiedensten Unterricht gönnt, sondern ihn sogar an Kindes Statt annimmt und also mit ihm, für und durch ihn fortwirken zu wollen erklärt.

Als aber endlich dieser herangebildete glückliche Zögling mit der Familie Bellin[2] bekannt wird und sie an ihm gleichfalls den Künstler wie den Menschen anzuerkennen und zu schätzen weiß, in solchem Grade, daß ihm eine Tochter Jakobs, die Schwester von Johann und Gentile, angetraut wird, da verwandelt sich die eifersüchtige Neigung des ersten väterlichen Meisters in einen grenzenlosen Haß, sein Beistand in Verfolgung, sein Lob in Schmähungen.

Nun gehörte aber Squarcione zu den Künstlern, denen im funfzehnten Jahrhunderte der hohe Wert antiker Kunst aufgegangen war; er selbst arbeitete in diesem Sinne nach Vermögen und säumte nicht, seine Schüler unverrückt dahin zu weisen. — Es sei sehr töricht, war sein Behaupten, das Schöne, Hohe, Herrliche mit eigenen Augen in der Natur suchen[3], es mit eigenen Kräften ihr abgewinnen zu wollen, da unsere großen griechischen Vorfahren sich schon längst des Edelsten und des Darstellenswertesten bemächtigt und wir also aus ihren Schmelzöfen schon das geläuterte Gold erhalten könnten, das wir, aus Schutt und Grus der Natur nur mühselig ausklaubend, als kümmerlichen Gewinn eines vergeudeten Lebens bedauern müssen.

In diesem Sinne hatte sich denn der hohe Geist des talentvollsten Jünglings unabläßig gehalten, zu Freude seines Meisters und eigenen großen Ehren. Als nun aber Lehrer und Schüler feindselig zerfallen, vergißt jener seines Leitens und Strebens, seines Lehrens und Unterweisens; widersinnig tadelt er nunmehr, was der Jüngling auf seinen Rat, auf sein Geheiß vollbracht hat und vollbringt; er verbindet sich mit der Menge, welche einen

---

[1] Francesco Squarcione (1394—1474), paduanischer Maler, mehr hervorragend durch seine Schüler als durch eigene Leistungen. — [2] Bellini, berühmte venezianische Malerfamilie, deren hervorragendstes Glied Johann war. — [3] Dieser Satz ist nicht so zu verstehen, als hätte Goethe selbst das Naturstudium für überflüssig erklären wollen.

Künstler zu sich herabziehen will, um ihn beurteilen zu können. Sie fordert Natürlichkeit und Wirklichkeit, damit sie einen Vergleichungspunkt habe, nicht den höheren, der im Geist ruht, sondern den gemeineren äußeren, wo sich denn Ähnlichkeit und Unähnlichkeit des Originals und der Kopie allenfalls in Anspruch nehmen läßt. Nun soll Mantegna nicht mehr gelten, er vermag, so heißt es, nichts Lebendiges hervorzubringen, seine herrlichsten Arbeiten werden als steinern und hölzern, als starr und steif gescholten. Der edle Künstler, noch in seiner kräftigsten Zeit, ergrimmt und fühlt recht gut, daß ihm, eben vom Standpunkt der Antike, die Natur nur desto natürlicher, seinem Kunstblick verständlicher geworden; er fühlt sich ihr gewachsen und wagt auch auf dieser Woge zu schwimmen. Von dem Augenblick an ziert er seine Gemälde mit den Ebenbildnissen vieler Mitbürger, und indem er das gereifte Alter im individuellen Freund, die köstliche Jugend in seinen Geliebten verewigt und so den edelsten, würdigsten Menschen das erfreulichste Denkmal setzt, so verschmäht er nicht, auch seltsam ausgezeichnete, allgemein bekannte, wunderlich gebildete, ja den letzten Gegensatz, mißgebildete darzustellen.

Jene beiden Elemente nun fühlt man in seinen Werken, nicht etwa getrennt, sondern verflochten; das Ideelle, Höhere zeigt sich in der Anlage, in Wert und Würde des Ganzen; hier offenbart sich der große Sinn, Absicht, Grund und Halt. Dagegen dringt aber auch die Natur mit ursprünglicher Gewaltsamkeit herein; und wie der Bergstrom durch alle Zacken des Felsens Wege zu finden weiß und mit gleicher Macht, wie er angekommen, wieder ganz vom Ganzen herunterstürzt, so ist es auch hier. Das Studium der Antike gibt die Gestalt, sodann aber die Natur Gewandtheit und letztes Leben.

Da nun aber selbst das größte Talent, welches in seiner Bildung einen Zwiespalt erfuhr, indem es sich zweimal und zwar nach entgegengesetzten Seiten auszubilden Anlaß und Antrieb fand, kaum vermögend ist, diesen Widerspruch ganz auszugleichen, das Entgegengesetzte völlig zu vereinigen, so wird jenes Gefühl, von dem wir zuerst gesprochen, das uns vor Mantegnas Werken ergreift, vielleicht durch einen nicht völlig aufgelösten Widerstreit erregt. Indessen möcht' es der höchste Kon-

flikt sein, in welchem sich jemals ein Künstler befunden, da er ein solches Abenteuer zu bestehen zu einer Zeit berufen war, wo eine sich entwickelnde höchste Kunst über ihr Wollen und Vermögen sich noch nicht deutliche Rechenschaft ablegen konnte.

Dieses Doppelleben also, welches Mantegnas Werke eigentümlich auszeichnet und wovon noch viel zu sagen wäre, manifestiert sich besonders in seinem Triumphzuge Cäsars[1], wo er alles, was ein großes Talent vermochte, in höchster Fülle vorüber führt.

Hievon gibt uns nun einen genugsam allgemeinen Begriff die Arbeit, welche Andreas Andreani[2] gegen das Ende des sechzehnten Jahrhunderts unternommen, indem er die neun Bilder Mantegnas auf ebensoviel Blättern mit Holzstöcken in bedeutender Größe nachgebildet und also die Ansicht und den Genuß derselben allgemeiner verbreitet hat. Wir legen sie vor uns und beschreiben sie der Reihe nach.

1.

Posaunen und Hörner, kriegerische Ankündigung, pausbäckige Musikanten voraus. Hierauf andringende Soldaten, Feld-, Kriegs- und Glückszeichen auf Stangen hoch emportragend. Romas Büste voran, Juno die Verleiherin, der Pfau besonders, Abundantien[3] mit Fruchthorn und Blumenkorb, sie schwanken über fliegenden Wimpeln und schwebenden Tafeln. Dazwischen in den Lüften flammende, dampfende Fackelpfannen, den Elementen zur Ehre, zu Anregung aller Sinne.

Andere Krieger, vorwärts zu schreiten gehindert, stehen still, den unmittelbar nachfolgenden gewaltsamen Drang abzuwehren; je zwei und zwei halten senkrecht hohe, voneinander entfernte Stangen, an denen man hüben und drüben angeheftet Gemälde lang und schmal ausgespannt erblickt. Diese Schildereien, in Felder abgeteilt, dienen zur Exposition: hier wird dem Auge bildlich dargebracht, was geschehen mußte, damit dieser überschwängliche Triumphzug stattfände.

---

[1] Ursprünglich Kartons zur Ausschmückung des Palastes Sebastiano in Mantua, die etwa 1490 entstanden und unter Karl I. nach England kamen. — [2] Die Andreanischen Holzschnitte gehören zu den vorzüglichsten Leistungen der italienischen Renaissance in dieser Technik. — [3] Abundantien, Göttinnen des Überflusses.

Feste Städte, von Kriegsheeren umringt, bestürmt durch Maschinen, eingenommen, verbrannt, zerstört; weggeführte Gefangene zwischen Niederlage und Tod. Völlig die ankündigende Symphonie, die Introduktion einer großen Oper.

2.

Hier nun die nächste und höchste Folge des unbedingten Sieges. Weggeführte Götter, welche die nicht mehr zu schützenden Tempel verlassen. Lebensgroße Statuen von Jupiter und Juno auf zweispännigem, Kolossalbüste der Cybele auf einspännigem Wagen, sodann eine kleinere tragbare Gottheit, in den Armen eines Knechtes. Der Hintergrund überhaupt von hoch aufgetürmten Wagengerüsten, Tempelmodellen, baulichen Herrlichkeiten angefüllt, zugleich Belagerungsmaschinen, Widder und Ballisten. Aber ganz grenzenlos mannigfaltig aufgeschichtet, gleich hinterdrein, Waffen aller Heeresarten, mit großem, ernstem Geschmack zusammen und übereinander gestellt und gehängt. Erst in der folgenden Abteilung

3.

wird jedoch die größte Masse aufgehäuft vorüber geschafft, Sodann sieht man von tüchtigen Jünglingen getragen jede Art von Schätzen: dickbäuchige Urnen, angefüllt mit aufgehäuften Münzen, und auf denselben Traggestellen Vasen und Krüge; auf den Schultern lasten diese schon schwer genug, aber nebenbei trägt jeder noch ein Gefäß oder sonst etwas Bedeutendes. Dergleichen Gruppen ziehen sich auch noch ins folgende Blatt fort.

4.

Die Gefäße sind von der mannigfaltigsten Art, aber die Hauptbestimmung ist, gemünztes Silber heranzubringen. Nun schieben sich über dieses Gedränge überlange Posaunen in die Luft vor; an ihnen spielen herabhängende Bänder mit inschriftlicher Widmung: Dem triumphierenden Halbgott Julius Cäsar; geschmückte Opfertiere; zierliche Kamillen[1] und fleischermäßige Popen.[2]

[1] Kamillen, Opferknaben. — [2] Popen, die Schlächter der Opfertiere.

5.

Vier Elefanten, der vordere völlig sichtbar, die drei andern perspektivisch weichend; Blumen und Fruchtkörbe auf den Häuptern, kranzartig. Auf ihrem Rücken hohe flammende Kandelaber; schöne Jünglinge leicht bewegt aufreichend, wohlriechendes Holz in die Flammen zu legen, andere die Elefanten leitend, andere anders beschäftigt.

6.

Auf die beschwerliche Masse der ungeheuern Tiere folgt mannigfaltige Bewegung; das Kostbarste, das höchste Gewonnene wird nun herangebracht. Die Träger schlagen einen andern Weg ein, hinter den Elefanten ins Bild schreitend. Was aber tragen sie? wahrscheinlich lauteres Gold, Goldmünzen in kleinerem Geschirr, kleinere Vasen und Gefäße. Hinter ihnen folgt noch eine Beute von größerem Wert und Wichtigkeit, die Beute der Beuten, die alle vorhergehende in sich begreift. Es sind die Rüstungen der überwundenen Könige und Helden, jede Persönlichkeit als eigene Trophäe. Die Derbheit und Tüchtigkeit der überwundenen Fürsten wird dadurch angezeigt, daß die Träger ihre Stangenlast kaum heben können, sie nah am Boden herschleppen oder gar niedersetzen, um, einen Augenblick ausruhend, sie wieder frischer fortzutragen.

7.

Doch sie werden nicht sehr gedrängt; hinter ihnen schreiten Gefangene einher; kein Abzeichen unterscheidet sie, wohl aber persönliche Würde. Edle Matronen gehen voran mit erwachsenen Töchtern. Zunächst gegen den Zuschauer geht ein Fräulchen von acht bis zehen Jahren an der Mutter Seite, so schmuck und zierlich als bei dem anständigsten Feste. Treffliche tüchtige Männer folgen hierauf in langen Gewändern, ernst, nicht erniedrigt; es ist ein höheres Geschick, das sie hinzieht. Auffallend ist daher im folgenden Glied ein großer, wohlgebildeter, gleichfalls ehrenvoll gekleideter Mann, welcher mit grimmigem, beinahe fratzenhaftem Gesicht rückwärts blickt, ohne daß wir ihn begreifen. Wir lassen ihn vorüber, denn ihm folgt eine Gruppe von anziehenden Frauen. Eine junge Braut in ganzer

Jugendfülle, im Vollgesicht dargestellt — wir sagen Braut, weil sie auch ohne Kranz in den Haaren so bezeichnet zu werden verdiente — steht hinterwärts, von dem Zuschauer zum Teil verdeckt von einer älteren kinderbelästigten Frau; diese hat ein Wickelkind auf dem rechten Arme, und ihre linke Hand nimmt ein stillstehender Knabe in Anspruch, der den Fuß aufgereckt; weinend will er auch getragen sein. Eine ältere, sich über ihn hinneigende Person, vielleicht die Großmutter, sucht ihn vergebens zu begütigen.

Höchlich rühmen müssen wir indes den Künstler, daß kein Kriegsheld, kein Heerführer als Gefangener vorgeführt wird. Sie sind nicht mehr, ihre Rüstungen trug man hohl vorbei; aber die eigentlichen Staaten, die uralten edlen Familien, die tüchtigen Ratsherren, die behäbigen, fruchtbar sich fortpflanzenden Bürger führt man im Triumph auf, und so ist es denn alles gesagt: die einen sind totgeschlagen, und die andern leiden.

Zwischen diesem und dem folgenden Bilde werden wir nun gewahr, warum der stattliche Gefangene so grimmig zurückblickt. Mißgestaltete Narren und Possenreißer schleichen sich heran und verhöhnen die edlen Unglücklichen; diesem Würdigen ist das noch zu neu, er kann nicht ruhig vorübergehen; wenn er dagegen nicht schimpfen mag, so grinst er dagegen.

8.

Aber der Ehrenmann scheint noch auf eine schmählichere Weise verletzt, es folgt ein Chor Musikanten in kontrastierenden Figuren. Ein wohlbehaglicher hübscher Jüngling, in langer, fast weiblicher Kleidung, singt zur Leier, und scheint dabei zu springen und zu gestikulieren; ein solcher durfte beim Triumphzug nicht fehlen; sein Geschäft war, sich seltsam zu gebärden, neckische Lieder zu singen, die überwundenen Gefangenen frevelhaft zu verspotten. Die Schalksnarren deuten auf ihn und scheinen mit albernen Gebärden seine Worte zu kommentieren, welches jenem Ehrenmann allzu ärgerlich auffallen mag.

Daß übrigens von keiner ernsthaft edlen Musik die Rede sei, ergibt sich sogleich aus der folgenden Figur; denn ein himmellanger, schafbepelzter, hochgemützter Dudelsackpfeifer tritt

unmittelbar hinterdrein; Knaben mit Schellentrommeln scheinen den Mißlaut zu vermehren. Einige rückwärts blickende Soldaten aber und andere Andeutungen machen uns aufmerksam, daß nun bald das Höchste erfolgen werde.

9.

Und nun erscheint auch auf einem übermäßig, obgleich mit großem Sinn und Geschmack verzierten Wagen Julius Cäsar selbst, dem ein tüchtig gestalteter Jüngling auf einer Art Standarte das Veni Vidi Vici[1] entgegenhält. Dieses Blatt ist so gedrängt voll, daß man die nackten Kinder mit Siegeszweigen zwischen Pferden und Rädern nur mit Angst ansieht, in der Wirklichkeit müßten sie längst zerquetscht sein. Trefflicher war jedoch ein solches Gedränge, das für die Augen immer unfaßlich und für den Sinn verwirrend ist, bildlich nicht darzustellen.

10.

Ein zehntes Bild aber ist für uns nun von der größten Bedeutung, denn das Gefühl: der Zug sei nicht geschlossen, wandelt einen jeden an, der die neun Blätter hintereinander legt. Wir finden nicht allein den Wagen steil, sondern sogar hinter demselben durch den Rahmen abgeschnittene Figuren, das Auge verlangt einen Nachklang und wenigstens einige der Hauptgestalt nahe tretende, den Rücken deckende Gestalten.

Zu Hülfe kommt uns nun ein eigenhändiger Kupferstich[2], welcher mit der größten Sorgfalt gearbeitet und zu den vorzüglichsten Werken des Meisters dieser Art zu rechnen ist. Eine Schar tritt heran männlicher, älterer und jüngerer, sämtlich charakteristischer Personen. Daß es der Senat sei, ist keineswegs zuzugeben; der Senat wird den Triumphzug am schicklichen Ort durch eine Deputation empfangen haben, aber auch diese konnte ihm nicht weiter entgegengehen als nötig war, umzukehren und vorauszuschreiten und den versammelten Vätern die Ankömmlinge vorzuführen.

[1] „Ich kam, sah, siegte"; die Worte, mit denen Cäsar seinen Sieg über König Pharnaces am Pontus berichtet haben soll. — [2] In Naglers „Künstler-Lexikon" als Triumphgefolge der römischen Senatoren bezeichnet.

Doch sei diese Untersuchung dem Altertumsforscher vorbehalten. Nach unserer Weise dürfen wir nur das Blatt aufmerksam betrachten, so spricht es sich wie jedes vortreffliche Kunstwerk selbst aus; da sagen wir denn geradezu, es ist der Lehrstand, der gern dem siegenden Wehrstand huldiget, weil durch diesen allein Sicherheit und Fördernis zu hoffen ist. Den Nährstand hatte Mantegna in den Triumphzug als Tragende, Bringende, Feiernde, Preisende verteilt, auch in der Umgebung als Zuschauer aufgestellt. Nun aber freut sich der Lehrstand, den Überwinder zu begleiten, weil durch ihn Staat und Kultur wieder gesichert ist.

In Absicht auf Mannigfaltigkeit der Charakteristik ist das beschriebene Blatt eines der schätzbarsten, die wir kennen, und Mantegna hat gewiß diesen Zug auf der hohen Schule von Padua studiert.

Voran im ersten Glied, in langen, faltigen Gewändern, drei Männer mittleren Alters, teils ernsten, teils heiteren Angesichts, wie beides Gelehrten und Lehrern ziemt. Im zweiten Gliede zeichnet sich zunächst eine alte, kolossale, behaglich dicke, kräftige Natur aus, die hinter allem dem mächtigen Triumphgewirre sich noch ganz tüchtig hervortut. Das bartlose Kinn läßt einen fleischigen Hals sehen, die Haare sind kurz geschnitten; höchst behaglich hält er die Hände auf Brust und Bauch und macht sich nach allen bedeutenden Vorgängern noch immer auffallend bemerklich. Unter den Lebendigen hab' ich niemanden gesehen, der ihm zu vergleichen wäre, außer Gottsched[1]; dieser würde in ähnlichem Fall und gleicher Kleidung ebenso einhergeschritten sein: er sieht vollkommen dem Pfeiler einer dogmatisch-didaktischen Anstalt gleich. Wie er ohne Bart und Haupthaare, sind auch seine Kollegen, wenngleich behaart, doch ohne Bärte; der vorderste, etwas ernster und grämlicher, scheint eher dialektischen Sinn zu haben. Solcher Lehrenden sind sechs, welche in Haupt und Geist alles mit sich zu tragen scheinen; dagegen die Schüler nicht allein durch jüngere, leichtere Gestalten bezeichnet sind,

[1] Gottsched hatte Goethe noch als Student in Leipzig zu sehen Gelegenheit, vgl. den humoristischen Bericht in „Dichtung und Wahrheit", Bd. 12, S. 298, dieser Ausgabe.

sondern auch dadurch, daß sie gebundene Bücher in Händen tragen, anzuzeigen, daß sie sowohl hörend als lesend sich zu unterrichten geneigt seien.

Zwischen jene ältesten und mittleren ist ein Knabe von etwa acht Jahren eingeklemmt, um die ersten Lehrjahre zu bezeichnen, wo das Kind sich anzuschließen geneigt ist, sich einzumischen Lust hat; es hängt ein Pennal an seiner Seite, anzudeuten, daß er auf dem Bildungswege sei, wo dem Herankömmling manches Unangenehme begegnet. Wunderlicher und anmutig natürlicher ist nichts zu ersinnen als dies Figürchen in solcher Lage.

Die Lehrer gehen jeder vor sich hin, die Schüler unterhalten sich untereinander.

Nun aber macht den ganzen Schluß, wie billig, das Militär, von welchem denn doch zuerst und zuletzt die Herrlichkeit des Reiches nach außen erworben und die Sicherheit nach innen erhalten werden muß. Diese ganze große Forderung aber befriedigt Mantegna mit ein paar Figuren; ein jüngerer Krieger, einen Ölzweig tragend, den Blick aufwärts gerichtet, läßt uns im Zweifel, ob er sich des Siegs erfreue, oder ob er sich über das Ende des Kriegs betrübe; dagegen ein alter, ganz abgelebter, in den schwersten Waffen, indem er die Dauer des Krieges repräsentiert, überdeutlich ausspricht, dieser Triumphzug sei ihm beschwerlich und er werde sich glücklich schätzen, heute abend irgendwo zur Ruhe zu kommen.

Der Hintergrund dieses Blattes nun, anstatt daß wir bisher meistens freie Aussichten gehabt, drängt sich, dem Menschendrang gemäß, gleichfalls zusammen; rechter Hand sehen wir einen Palast, zur Linken Turm und Mauern; die Nähe des Stadttors möchte damit angedeutet sein, angezeigt, daß nunmehr der ganze Triumphzug in die Stadt eingetreten, und innerhalb derselben beschlossen sei.

Sollten auch dieser Vermutung die Hintergründe der vorhergehenden Blätter zu widersprechen scheinen, indem landschaftliche Aussichten, viel freie Luft, zwar auf Hügeln Tempel und Paläste, doch auch Ruinen gesehen werden, so läßt sich doch auch annehmen, daß der Künstler hierbei die verschiedenen Hügel von Rom gedacht und sie so bebaut und so ruinenhaft, wie er sie zu seiner Zeit gefunden, vorgestellt habe. Diese Auslegung

gewinnt um so mehr Kraft, als doch wohl einmal ein Palast, ein Kerker, eine Brücke, die als Wasserleitung dienen kann, eine hohe Ehrensäule dasteht, die man denn doch auf städtischem Grund und Boden vermuten muß.

Doch wir halten inne, weil wir sonst ins Grenzenlose gerieten, und man mit noch so viel gehäuften Worten den Wert der flüchtig beschriebenen Blätter doch nicht ausdrücken könnte.

Cäsars Triumphzug, gemalt von Mantegna.

Zweiter Abschnitt.

1) Ursprung, Wanderung, Beschaffenheit der Bilder.

2) Fernere Geschichte derselben. Sammlungen Karls I. von England.

3) Mantegnas eigene Kupferstiche in bezug auf den Triumph.

4) Zeugnis von Vasari[1] mit Bemerkungen darüber.

5) Allgemeine Betrachtung und Mißbilligung seiner falschen Methode, von hinten hervor zu beschreiben.

6) Emendation der Bartschischen[2] Auslegung.

7) Schwerdtgeburths[3] Zeichnung.

1.

Mantegna lebte 1451 bis 1517[4] und malte in seiner besten Zeit auf Anregen seines großen Gönners, Ludwig Gonzaga, Herzogs von Mantua, gedachten Triumphzug für den Palast in der Nähe des Klosters St. Sebastian. Der Zug ist nicht auf die Wand, nicht im unmittelbaren Zusammenhange gemalt, sondern in neun abgesonderten Bildern, vom Platze beweglich, daher sie denn auch nicht an Ort und Stelle geblieben. Sie kamen vielmehr unter Karl I., welcher als ein großer Kunstfreund die köstlichsten Schätze zusammenbrachte und also auch den Herzog von Mantua auskaufte, nach London und blieben daselbst, obgleich nach seinem unglücklichen Tode die meisten Besitzungen dieser Art durch eine Auktion verschleudert wurden.

Gegenwärtig befinden sie sich, hochgeehrt, im Palaste Hamp-

---

[1] Giorgio Vasari (1511—74), Maler, aber von größerer Bedeutung als Biograph der Künstler der Renaissance. — [2] Vgl. oben, S. 278. — [3] Vgl. unten, S. 326. — [4] Nach neuerer Forschung von 1431—1506.

toncourt neun Stücke, alle von gleicher Größe, völlig quadrat, jede Seite neun Fuß, mit Wasserfarben auf Papier gemalt, mit Leinwand unterzogen, wie die Raffaelischen Kartone, welche denselben Palast verherrlichen.

Die Farben dieser Bilder sind höchst mannigfaltig, wohlerhalten und lebhaft; die Hauptfarben in allen ihren Abstufungen, Mischungen und Übergängen zu sehen; dem Scharlach steht anderes Hell- und Tiefrot entgegen, an Dunkel- und Hellgelb fehlt es nicht, Himmelblau zeigt sich, Blaßblau, Braun, Schwarz, Weiß und Gold.

Die Gemälde sind überhaupt in gutem Zustande, besonders die sieben ersten; die zwei letzteren, ein wenig verbleicht, scheinen von der Zeit gelitten zu haben oder abgerieben zu sein, doch ist dies auch nicht bedeutend. Sie hangen in vergoldeten Rahmen neun Fuß hoch über dem Boden, drei und drei auf drei Wände verteilt; die östliche ist eine Fensterseite, und folgen sie, von der südlichen zur nördlichen, völlig in der Ordnung, wie sie Andreas Andreani numeriert hat.

Erwähnung derselben tut „Hamptoncourt-Guide", Seite 19, mit wenigen Worten; nicht viel umständlicher das Prachtwerk: „The History of the Royal Residences of Windsor Castle, St. James's Palace p. p". By W. H. Pyne. In three Volumes. London 1819, welches gerade diesem Zimmer keine bildliche Darstellung gegönnt hat.

Vorstehende nähere Nachricht verdanken wir der Gefälligkeit eines in England wohnenden deutschen Freundes, des Herrn Dr. Noehden, welcher nichts ermangeln läßt, das in Weimar angeküpfte schöne Verhältnis auch in der Ferne dauerhaft und in Wechselwirkung zu erhalten. Auf unser zutrauliches Ansuchen begab er sich wiederholt nach Hamptoncourt, und alles, was wir genau von Maß, Grund, Farben, Erhaltung, Aufstellung und so weiter angeben, ist die Frucht seiner aufmerksamen Genauigkeit.

2.

Die früheste Neigung der Engländer zur Kunst mußte sich in Ermangelung inländischer Talente nach auswärtigen Künstlern und Kunstwerken umsehen. Unter Heinrich dem Achten

arbeitete Holbein[1] viel in England. Was unter Elisabeth und Jakob dem Ersten geschehen, wäre noch zu untersuchen. Der hoffnungsvolle Kronprinz Heinrich, zu Anfang des siebzehnten Jahrhunderts geboren, hatte viel Sinn für die Künste und legte bedeutende Sammlungen an. Als er vor dem achtzehnten Jahre mit Tode abging, erbte Karl der Erste mit der Krone die Sammlung des Bruders und seine Liebhaberei. Rubens und van Dyck[2] werden als Künstler beschäftigt, als Kunstkenner zu Sammlungen behülflich.

Die Sammlung des Herzogs von Mantua wird angekauft, mit ihr also die neun Tafeln Triumphzug. Über das Jahr sind wir nicht genau belehrt, es muß aber zwischen 1625 und 1642 fallen, indem nachher, während der Bürgerkriege, Geldmangel dem König dergleichen Acquisitionen untersagte.

„Nach des Königs Ermordung wurde sowohl sein als seiner Gemahlin und Prinzen Vermögen der Nation heimgefallen erklärt und durch einen Parlamentsbeschluß vom März 1649 auktionsweise zum Verkauf angeboten, worunter auch sämtliche Kunstwerke und Gemälde. Aber erst den folgenden Juni faßte die Gemeine, um ihr neues Gemeingut desto kräftiger zu befestigen, über die Verwendung des persönlichen Vermögens des letzten Königs, der Königin und der Prinzen einen Beschluß. Sie erließ einen Befehl, alles zu verzeichnen, zu schätzen und zu verkaufen, ausgenommen solche Teile, welche zum Gebrauch des Staates vorzubehalten seien; jedoch mit solcher Vorsicht, um alle Nachrede einzelnen Interesses zu vermeiden, daß kein Glied des Hauses sich damit befasse. In diese Schätzung und Verkauf waren eingeschlossen, heu dolor! die ganze Sammlung von edeln Gemälden, alten Statuen und Büsten, welche der letzte König mit grenzenlosen Kosten und Mühen von Rom und allen Teilen Italiens herbeigeschafft hatte."

Ein Verzeichnis dieser höchst kostbaren Merkwürdigkeiten, wovon jetzt gar manche den Palästen des Louvre und Escurials[3],

[1] Hans Holbein der Jüngere machte sich in England besonders durch seine Porträte berühmt. — [2] Auch diese Künstler haben sich in England durch Porträte, besonders durch Darstellungen der königlichen Familie, verewigt. — [3] Das Museum des Louvre ist noch jetzt das wichtigste in Frankreich, während die Kunstschätze des Escurials großenteils nach dem Museum von Madrid geschafft sind.

auch mancher ausländischen Fürsten zur Verherrlichung dienen, mit Schätzungs- und Verkaufspreisen, ward unter folgendem Titel 1757 in London gedruckt: „A Catalogue and Description of King Charles the First's Capital Collection of Pictures, Bronzes, Limnings, Medals, Statues and other Curiosities."

Nun heißt es auf der fünften Seite: Gemälde zu Hamptoncourt No. 332, geschätzt 4675 Pfund 10 Schillinge, darunter waren:

1) Neun Stück, der Triumphzug des Julius Cäsar, gemalt von Andreas Mantegna, geschätzt 1000 Pfund.
2) Herodias, St. Johannes Haupt in einer Schüssel haltend, von Tizian, geschätzt 150 Pfund.

Die größere Anzahl der Gemälde, welche den übrigen Wert von 3525 Pfund 10 Schillinge ausmachte, ist nicht einzeln aufgeführt.

Da nun aber hieraus hervorgeht, daß Karl der Erste die Gemälde Mantegnas besessen, so wird noch zum Überfluß dargetan, woher sie zu ihm gekommen; folgendes diene zur Erläuterung:

„König Karls Museum war das berühmteste in Europa; er liebte, verstand und schätzte die Künste. Da er nicht das Glück hatte, große Malergeister unter seinen Untertanen zu finden, so rief er die geschicktesten Meister anderer Nationen herbei, mit rühmlicher Vorliebe, um sein eigenes Land zu bereichern und zu unterrichten. Auch beschränkte er seinen Aufwand keineswegs auf lebende Künstler; denn außer einzelnen Stücken kaufte er die berühmte Sammlung des Herzogs von Mantua, nachdem er vorher eine Grundstiftung gelegt hatte von dem, was er von seinem Bruder erbte, dem liebenswürdigen Prinzen Heinrich, der, wie man aus dem Katalog sieht, auch außer andern würdigen Eigenschaften Geschmack für Gemälde besaß und einen edlen Eifer, die Künste zu ermuntern."

„Glücklicherweise sind diese so oft belobten Bilder in England geblieben, und wohl auch noch andere, die wir dort bewundern. Ob zufällig, wollen wir nicht entscheiden; denn die Klausel des republikanischen Beschlusses, daß man zurückhalten könne, was

zum Gebrauch des Staates dienlich sei, ließ ja gar wohl zu, daß jene zwar gewaltsamen, aber keineswegs rohen und unwissenden Machthaber das Beste auf den nunmehr republikanischen Schlössern zurückbehielten."

Dem sei nun, wie ihm sei, der Engländer, dem wir die bisherige Aufklärung schuldig sind, äußert sich folgendermaßen: „Der Streich, der die Königswürde so tief niederlegte, zerstreute zugleich die königliche, tugendsame Sammlung. Die ersten Kabinette von Europa glänzen von diesem Raube; die wenigen guten, in den königlichen Palästen zerstreuten Stücke sind bei uns nur kümmerliche Überreste von dem, was gesammelt oder wieder versammelt war von König Karls glänzenden Galerien. Man sagt, die Holländer hätten vieles angekauft und einiges seinem Sohne wieder überlassen. Der beste Teil aber bleibt begraben in der Düsternis, wenn er nicht gar untergeht in den Gewölben des Escurials."

3.

Mantegnas Kupferstiche werden hochgehalten wegen Charakter und meisterhafter Ausführung, freilich nicht im Sinne neuer Kupferstecherkunst. Bartsch zählt ihrer siebenundzwanzig, die Kopien mitgerechnet; in England befinden sich nach Noehden siebenzehn, darunter sind auf den Triumphzug bezüglich nur viere, No. 5, 6 und 7, die sechste doppelt, aber umgekehrt, worauf ein Pilaster.

Ein englischer noch lebender Kenner hegt die Überzeugung, daß nicht mehr als genannte vier Stücke vorkommen, und auch wir sind der Meinung, daß Mantegna sie niemals alle neun in Kupfer gestochen habe. Uns irret keineswegs, daß Strutt in seinem biographischen Wörterbuche der Kupferstecher, Band II, Seite 120, sich folgendermaßen ausdrückt: „Der Triumph des Julius Cäsar, gestochen nach seinen eigenen Gemälden, in neun Platten mittlerer Größe, beinahe viereckig. Eine vollständige Sammlung dieser Kupfer ist äußerst rar; kopiert aber wurden sie von Andreas Andreani."

Wenn denn nun auch Baldinucci[1] in seiner Geschichte der

[1] Baldinucci hat (Florenz 1686) herausgegeben: „Cominciamento e progresso dell' arte dell' incagliare in rame."

Kupferstecherkunst sagt: Mantegna habe den Triumphzug des Julius Cäsar während seines Aufenthaltes in Rom in Kupfer gestochen, so darf uns dieses keineswegs zum Wanken bringen; vielmehr können wir denken, daß der außerordentliche Künstler diese einzelnen Vorarbeiten in Kupfer, wahrscheinlich auch in Zeichnungen, die verloren oder unbekannt sind, gemacht und bei seiner Rückkehr nach Mantua das Ganze höchst wundersam ausgeführt.

Und nun sollen die aus der innern Kunst entnommenen Gründe folgen, die uns berechtigen, dieser Angabe kühnlich zu widersprechen. Die Nummern fünf und sechs (Bartsch 12, 13), von Mantegnas eigener Hand, liegen durch Glück und Freundesgunst neben den Platten von Andreani uns vor Augen. Ohne daß wir unternehmen, mit Worten den Unterschied im besonderen auszudrücken, so erklären wir im allgemeinen, daß aus den Kupfern etwas Ursprüngliches durchaus hervorleuchte; man sieht darin die große Konzeption eines Meisters, der sogleich weiß, was er will, und in dem ersten Entwurf unmittelbar alles nötige der Hauptsache nach darstellt und einander folgen läßt. Als er aber an eine Ausführung im großen zu denken hatte, ist es wundersam zu beobachten und zu vergleichen, wie er hier verfahren. — Jene ersten Anfänge sind völlig unschuldig, naiv, obschon reich, die Figuren zierlich, ja gewissermaßen nachlässig, und jede im höchsten Sinne ausdrucksvoll, die andern aber, nach den Gemälden gefertigt, sind ausgebildet, kräftig, überreich, die Figuren tüchtig, Wendung und Ausdruck kunstvoll, ja mitunter künstlich; man erstaunt über die Beweglichkeit des Meisters bei entschiedenem Verharren; da ist alles dasselbe und alles anders; der Gedanke unverrückt, das Walten der Anordnung völlig gleich, im Abändern nirgends gemäkelt noch gezweifelt, sondern ein anderes, höheren Zweck Erreichendes ergriffen.

Daher haben jene ersten eine Gemütlichkeit ohnegleichen, weil sie unmittelbar aus der Seele des großen Meisters hervortraten, ohne daß er an eigentliche Kunstzwecke gedacht zu haben scheint. Wir würden sie einem liebenswürdigen, häuslichen Mädchen vergleichen, um welche zu werben ein jeder Jüngling sich geneigt fühlen müßte; in den andern aber, den ausgeführten,

würden wir dieselbe Person wieder finden, aber als entwickelte, erst verheiratete junge Frau, und wenn wir jene einfach gekleidet, häuslich beschäftigt gesehen, finden wir sie nun in aller Pracht, womit der Liebende das Geliebte so gern ausschmückt. Wir sehen sie in die Welt hervorgetreten bei Festen und Tänzen, wir vermissen jene, indem wir diese bewundern. Doch eigentlich darf man die Unschuld nicht vermissen, wo sie einem höheren Zwecke aufgeopfert ist.

Wir wünschen einem jeden wahren Kunstfreunde diesen Genuß und hoffen, daß er dabei unsere Überzeugung gewinnen solle.

In dieser werden wir nur um so mehr bestärkt durch das, was Herr Dr. Noehden von dem dritten Kupfer des Mantegna, welches Bartsch nicht hat, in Vergleichung mit der siebenten Tafel des Andreas Andreani meldet: „Wenn auf den beiden andern Blättern, Nummer fünf und sechs, gegen die Gemälde Abänderungen vorkommen, so sind sie noch stärker bei der gegenwärtigen Nummer. Die edlen Gefangenen werden zwar vorgeführt, allein die höchst liebliche Gruppe der Mutter mit Kindern und Ältermutter fehlt ganz, welche also später von dem Künstler hinzugedacht worden. Ferner ist ein gewöhnliches Fenster auf dem Kupferstiche dargestellt, aus welchem drei Personen herussehen; in dem Gemälde ist es ein breites gegittertes Fenster, als welches zu einem Gefängnis gehört, hinter welchem mehrere Personen, die man für Gefangene halten kann, stehen. Wir betrachten dies als eine übereinstimmende Anspielung auf den vorübergehenden Zug, in welchem ebenfalls Veränderungen stattgefunden."

Und wir von unserer Seite sehen hier eine bedeutende Steigerung der künstlerischen Darstellung und überzeugen uns, daß dieses Kupfer, wie die beiden andern, dem Gemälde vorgegangen.

4.

Vasari spricht mit großem Lobe von diesem Werke und zwar folgendermaßen: „Dem Marchese von Mantua, Ludwig Gonzaga, einem großen Gönner und Schätzer von Andreas' Kunstfertigkeit, malte er bei St. Sebastian in Mantua Cäsars Triumphzug, das beste, was er jemals geliefert hat. Hier sieht man in schön-

ster Ordnung den herrlich verzierten Wagen (*), Verwandte, Weihrauch und Wohlgerüche, Opfer, Priester, bekränzte geweihte Stiere, Gefangene, von Soldaten eroberte Beute, geordneten Heereszug, Elefanten, abermals Beute, Viktorien, Städte und Festungen auf verschiedenen Wagen; zugleich auch abgebildet grenzenlose Trophäen auf Spießen und Stangen, auch mancherlei Schutzwaffen für Haupt und Rumpf, Ausputz, Zierat, unendliche Gefäße. Unter der Menge bemerkt man ein Weib, das einen Knaben an der Hand führt, der weinend einen Dorn im Füßchen sehr anmutig und natürlich der Mutter hinweist. (**)

„In diesem Werke hat man auch abermals einen Beweis von seiner schönen Einsicht in die perspektivischen Künste; denn indem er seine Bodenfläche über dem Auge anzunehmen hatte, so ließ er die ersten Füße an der vordern Linie des Planums vollkommen sehen, stellte jedoch die folgenden desselben Gliedes mehr perspektivisch, gleichsam sinkend vor, so daß nach und nach Füße und Schenkel dem Gesetz des Augpunktes gemäß sich verstecken.

„Ebenso hält er es auch mit Beute, Gefäßen, Instrumenten und Zieraten; er läßt nur die untere Fläche sehen, die obere verliert sich ebenfalls nach denselben Regeln. Wie er denn überhaupt Verkürzungen darzustellen besonders geschickt war."

Mit einem solchen (*) Sternchen haben wir vorhin eine Lücke angedeutet, die wir nunmehr ausfüllen wollen. Vasari glaubt in einem nahe vor dem Triumphwagen stehenden Jüngling einen Soldaten zu sehen, der den Sieger mitten in der Herrlichkeit des Festzuges mit Schimpf- und Schmähreden zu demütigen gedenkt, welche Art von übermütiger Gewohnheit aus dem Altertume wohl überliefert wird. Allein wir glauben die Sache anders auslegen zu müssen; der vor dem Wagen stehende Jüngling hält auf einer Stange, gleichsam als Feldzeichen, einen Kranz, in welchem die Worte veni, vidi, vici eingeschrieben sind; dies möchte also wohl dem Schluß die Krone aufsetzen. Denn wenn vorher auf mancherlei Bändern und Banderolen, an Zinken und Posaunen, auf Tafeln und Täfelchen schon Cäsar genannt und also diese Feierlichkeit auf ihn bezogen wird, so ist doch hier zum Abschluß das höchste Verdienst einer entscheidenden Schnelligkeit verkündet und ihm von einem frohen Anhänger vorgehalten,

woran bei genauerer Betrachtung wohl kein Zweifel übrig bleiben möchte.

(**) Das zweite Zeichen deutet abermals auf eine vom Vasari abweichende Meinung. Wir fragten nämlich, da auf dem Andreanischen Blatte No. 7 dieser vom Vasari gerühmte Dorn nicht zu entdecken war, bei Herrn Dr. Noehden in London an, inwiefern das Gemälde hierüber Auskunft gebe; er eilte dieser und einiger andern Anfragen wegen gefälligst nach Hamptoncourt und ließ nach genauer Untersuchung sich folgendermaßen vernehmen:

„An der linken Seite der Mutter ist ein Knabe (vielleicht drei Jahre alt), welcher an dieselbe hinaufklimmen will. Er hebt sich auf der Zehe des rechten Fußes, seine rechte Hand faßt das Gewand der Mutter, welche ihre linke nach ihm herabgestreckt und mit derselben seinen linken Arm ergriffen hat, um ihm aufzuhelfen. Der linke Fuß des Knaben hat sich vom Boden gehoben, dem Anscheine nach bloß zufolge des aufstrebenden Körpers. Ich hätte es nie erraten, daß ein Dorn in diesen Fuß getreten oder der Fuß auf irgend eine andere Weise verwundet wäre, da das Bild, wenn meine Augen nicht ganz wunderlich trügen, gewiß nichts von der Art zeigt. Das Bein ist zwar steif aufgezogen, welches sich freilich zu einem verwundeten Fuße passen würde; aber dies reimt sich ebenso gut mit dem bloß in die Höhe strebenden Körper. Der ganz schmerzenlose Ausdruck des Gesichtes bei dem Knaben, welcher heiter und froh, obgleich begierig hinaufsieht, und der ruhige Blick der herabsehenden Mutter scheinen mir der angenommenen Verletzung ganz zu widersprechen. An dem Fuße selbst müßte man doch wohl eine Spur der Verwundung, z. B. einen fallenden Blutstropfen, bemerken; aber durchaus nichts ähnliches ist zu erkennen. Es ist unmöglich, daß der Künstler, wenn er ein solches Bild dem Zuschauer hätte eindrücken wollen, es so zweifelhaft und versteckt gelassen haben könnte. Um ganz ohne Vorurteil bei der Sache zu verfahren, fragte ich den Diener, welcher die Zimmer und Gemälde im Schlosse zu Hamptoncourt zeigt, und der mehrere Jahre lang dieses Geschäft verwaltet hat, einen ganz mechanischen, kenntnislosen Menschen, ob er etwas von einem verwundeten Fuße oder einem

Dornstich an dem Knaben bemerkte. Ich wollte sehen, welchen Eindruck die Darstellung auf das gemeine Auge und den gemeinen Verstand machte. ‚Nein', war die Antwort, ‚davon läßt sich nichts erkennen; es kann nicht sein, der Knabe sieht ja viel zu heiter und froh aus, als daß man ihn sich verwundet denken könnte.' Über den linken Arm der Mutter ist, so wie bei dem rechten, ein rotes Tuch oder Schal geworfen, und die linke Brust ist ebenfalls ganz entblößt.

„Hinter dem Knaben, zur linken Seite der Mutter, steht gebückt eine ältliche Frau mit rotem Schleiertuche über dem Kopfe. Ich halte sie für die Großmutter des Knaben, da sie so teilnehmend um ihn beschäftigt ist. In ihrem Gesichte ist auch nichts von Mitleiden, welches doch wahrscheinlich ausgedrückt worden wäre, wenn das Enkelchen an einer Dornwunde litte. In der rechten Hand scheint sie die Kopfbedeckung des Knaben (ein Hütchen oder Käppchen) zu halten, und mit der linken berührt sie den Kopf desselben."

5.

Sieht man nun die ganze Stelle, wodurch uns Vasari über diesen Triumphzug hat belehren wollen, mit lebendigem Blick an, so empfindet man alsbald den inneren Mangel einer solchen Vortragsweise; sie erregt in unserer Einbildungskraft nur einen wüsten Wirrwarr und läßt kaum ahnen, daß jene Einzelnheiten sich klar in eine wohlgedachte Folge reihen würden. Schon darin hat es Vasari gleich anfangs versehen, daß er von hinten anfängt und vor allem auf die schöne Verziertheit des Triumphwagens merken läßt; daraus folgt denn, daß es ihm unmöglich wird, die voraustretenden gedrängten, aber doch gesonderten Scharen ordnungsgemäß aufeinander folgen zu lassen, vielmehr greift er auffallende Gegenstände zufällig heraus, daher denn eine nicht zu entwirrende Verwickelung entsteht.

Wir wollen ihn aber deshalb nicht schelten, weil er von Bildern spricht, die ihm vor Augen stehen, von denen er glaubt, daß jedermann sie sehen wird. Auf seinem Standpunkte konnte die Absicht nicht sein, sie den Abwesenden oder gar Künftigen, wenn die Bilder verloren gegangen, zu vergegenwärtigen.

Ist dieses doch auch die Art der Alten, die uns oft in

Verzweiflung bringt. Wie anders hätte Pausanias[1] verfahren müssen, wenn er sich des Zweckes hätte bewußt sein können, uns durch Worte über den Verlust herrlicher Kunstwerke zu trösten! Die Alten sprachen als gegenwärtig zu Gegenwärtigen, und da bedarf es nicht vieler Worte. Den absichtlichen Redekünsten Philostrats sind wir schuldig, daß wir uns einen deutlichern Begriff von verlornen köstlichen Bildern aufzubauen wagen.

6.

Bartsch in seinem „Peintre graveur", Band XIII, Seite 234, spricht unter der eilften Nummer der Kupferstiche des Andreas Mantegna: „Der römische Senat begleitet einen Triumph. Die Senatoren richten ihren Schritt gegen die rechte Seite, auf sie folgen mehrere Krieger, die man zur Linken sieht, unter welchen einer besonders auffällt, der mit der Linken eine Hellebarde faßt, am rechten Arme ein ungeheures Schild tragend. Der Grund läßt zur Rechten ein Gebäude sehen, zur Linken einen runden Turm. Mantegna hat dieses Blatt nach einer Zeichnung gestochen, die er bei seinem Triumphzug Cäsars wahrscheinlich benutzen wollte, wovon er jedoch keinen Gebrauch gemacht hat."

Wie wir dieses Blatt auslegen, ist in dem ersten Aufsatze über Mantegna im vorigen Stücke zu ersehen, deshalb wir unsere Überzeugung nicht wiederholen, sondern nur bei dieser Gelegenheit den Dank, den wir unserm verewigten Bartsch schuldig sind, auch von unserer Seite gebührend abstatten.

Hat uns dieser treffliche Mann in den Stand gesetzt, die bedeutendsten und mannigfaltigsten Kenntnisse mit weniger Mühe zu gewinnen, so sind wir in einem andern Betracht auch schuldig, ihn als Vorarbeiter anzusehen und hie und da, besonders in Absicht auf die gebrauchten Motive, nachzuhelfen; denn das ist ja eben eins der größten Verdienste der Kupferstecherkunst, daß sie uns mit der Denkweise so vieler Künstler bekannt macht und, wenn sie uns die Farbe entbehren lehrt, das geistige Verdienst der Erfindung auf das sicherste überliefert.

[1] Griechischer Reisender, im 2. Jahrhundert n. Chr., Verfasser der „Periegesis", einer Beschreibung Griechenlands, die uns alleinige Nachricht von vielen Kunstwerken aufbewahrt hat.

7.

Um nun aber sowohl uns als andern teilnehmenden Kunstfreunden den vollen Genuß des Ganzen zu verschaffen, ließen wir durch unseren geschickten und geübten Kupferstecher Schwerdtgeburth diesen abschließenden Nachzug völlig in der Dimension der Andreanischen Tafeln und in einer den Holzstock sowohl in Umrissen als Haltung nachahmenden Zeichnungsart ausführen und zwar in umgekehrter Richtung, so daß die Wandelnden nach der Linken zu schreiten. Und so legen wir dieses Blatt unmittelbar hinter den Triumphwagen Cäsars, wodurch denn, wenn die zehn Blätter hintereinander gesehen werden, für den geistreichen Kenner und Liebhaber das anmutigste Schauspiel entsteht, indem etwas, von einem der außerordentlichsten Menschen vor mehr als dreihundert Jahren intentioniert, zum erstenmal zur Anschauung gebracht wird.

Triumphzug von Mantegna.

Nachträge.

1.

Nachdem wir nun Blatt für Blatt die inneren und besonderen Verdienste mit Worten auszusprechen versucht, so kommen wir zuletzt auf eine Betrachtung, welche mitzuteilen bedenklich ist.

Die Meister des fünfzehnten Jahrhunderts, welche freilich nicht mehr nackte griechische Wettläufer und Ringer, keine römische Kämpfer beschauen und also Kraft und Schönheit sich nicht vollkommen aneignen konnten, genossen doch des großen südlichen Vorteils, dessen wir Nordländer gänzlich entbehren, auf Markt und Straßen mit dem eigentlichen Volk zu verkehren, mit der Masse, die leben will und leben läßt, sich fügt und schickt, wie sie kann, und eine Veränderung des Zustandes nur gewaltsam angeregt zufällig hervorbringt.

Da findet sich nun, daß gar manches Natürliche, in guter Gesellschaft Verpönte sich gelegentlich einmal, bescheiden oder unbescheiden, hervortut. Da macht man von natürlichen Bedürfnissen kein sonderliches Hehl, einige Frechheit läuft auch mit

unter, und ein ernster Moment wird durch ein zufällig Possenhaftes erheitert. Alle diese Volksmaler, wie ich sie nennen möchte, des sechzehnten Jahrhunderts erlaubten sich bei den ernstesten Gelegenheiten einen Spaß, um sich den religiosen oder despotischen Druck zu erleichtern. Beispiele lassen sich in Menge anführen, gegenwärtig nur die Späße in Mantegnas Triumphzuge.

Wir finden, daß er sich in diesen Bildern drei possenhafte Motive erlaubt. In der dritten Nummer ist der vorangehende Träger der mit Münzen angefüllten Urne ein schöner Jüngling, und der hinterdrein gehende faunenartige Kerl droht jenem gewissermaßen mit dem langen Halse eines Gefäßes, das er unter dem linken Arme trägt. Seine Miene zeigt auch, daß er etwas ausspricht, worüber der schöne Jüngling ärgerlich zurücksieht.

Den zweiten Spaß glauben wir in der siebenten Nummer zu entdecken. Die schöne bekränzte, mit vollem Angesicht uns anschauende Braut wird von der älteren ärmeren Frau, die das Kind auf dem rechten Arme hat, gegen die Zuschauer verdeckt, und beim ersten Anblick ist nicht zu unterscheiden, ob das Wickelkind der lieblichen Braut oder der kinderreichen Mutter gehöre.

Nun kommt zwar bei untergeordneten Künstlern gar wohl vor, daß ein Glied zwei Figuren zugehören könne, aber von Mantegna, dessen Meisterschaft und Geschmack sich in bezug der einzelnen Teile und ihrer Verhältnisse aufs höchste bewährt, sowie durchaus, also auch besonders in diesem Triumph, dürfen wir behaupten, daß an einer so bedeutenden Stelle keine Nachlässigkeit zu schelten, vielmehr eine Schalkheit zu vermuten ist.

Der dritte Spaß, den wir zu den unschuldigsten, scherzhaftesten, undarstellbarsten und doch für den allergelungensten halten, ist in Nr. 10 zu bemerken. Zwischen dem unmäßigen Hinterteile des kolossalen Lehrers, der im zweiten Gliede dem Triumphwagen mit Behaglichkeit nachtritt, und dem frisch folgenden Schülerchor ist das arme Kind schon geklemmt genug, aber es wendet sich ab, es trennt sich soviel als nur möglich von seinem Vorgänger und läßt in der lieblichsten Wendung

den Abscheu sehen vor der Atmosphäre, die diesen Triumphzug beschließt.

Wir halten den Ausdruck dieses Figürchens für das Vollkommenste, was wir je in dieser Art gesehen, und müßten unsere Lehre von den Motiven zurücknehmen, wenn es sich nicht gerade hier auswiese, daß der große Künstler auch das Niederträchtigste beherrschen kann.

2.

Hier ist nun der schickliche Platz, etwas zu sagen, was mir auf der Zunge schwebt. Man hat mir vorgeworfen, daß ich bei Auslegung von Bildern, z. B. des Abendmahls von Leonard da Vinci, zu viel hineingetragen habe und in der Deutung zu weit gegangen sei. Ich weiß recht gut zu unterscheiden, was ich sehe, denke und sage; das Sehen ist ein Zusammenfassen unendlicher Mannigfaltigkeit, das Denken ein Versuch des Zerlegens; inwiefern das Sagen aber mit Sehen und Denken zusammentrifft, das hängt vom Glück ab. Ich habe die Darstellung des Triumphes nochmals durchgesehen und alles genauer bestimmt, wie ich's meinte.

Aber was kann ich dafür, daß die Menschen nicht mit Augen sehen und daß sie Gläser brauchen, wo die natürliche Gesichtskraft sehr wohl hinreichte, wenn sie dem Geist zu Gebote steht.

Und dann noch eins; wie der Künstler die Natur überbieten muß, um nur wie sie zu scheinen, so muß der Betrachtende des Künstlers Intentionen überbieten, um sich ihnen nur einigermaßen anzunähern; denn da der Künstler das Unaussprechliche schon ausgesprochen hat, wie will man ihn denn noch in einer andern und zwar in einer Wortsprache aussprechen?

Geschrieben Jena, den 31. Oktober 1820.
Erneuert Jena, den 1. Oktober 1821.
Abgeschlossen Weimar, den 21. Mai 1822.

Hier können wir nun zum Schluß uns nicht enthalten, zu bemerken, daß die Künstler des fünfzehnten und sechzehnten Jahrhunderts immer mit Gelehrten und Altertumsforschern, die damals auch von ihrer Seite künstlerisch arbeiteten, in genauer Verbindung standen. Dieses beweist vorzüglich auch der Triumphzug des Mantegna, denn es ist offenbar, daß er den Triumph des Paullus Ämilius über Perseus, König von Mazedonien[1], vor Augen gehabt und aus diesem dreitägigen endlosen und grausamen Zug einen gedrängten faßlichen, menschlichen Auszug gebildet; deswegen wir denn auch eine Übersetzung beifügen, wovon die Vergleichung mit unsern Bildern einem jeden sinnigen Beschauer ein erfreuendes Nachdenken gewähren muß.

[1] Nach dem dritten Mazedonischen Kriege, 171—168 v. Chr.

Restauriertes Gemälde.

Paula, Tochter Rudolfs Gonzaga[1], Herrn von Castiglione, der bei der Schlacht von Fornuovo gegen Karl den Achten umkam; verheiratet an des großen weltbekannten Johann Jakob Trivulzio[2] einzigen Sohn, Johann Nikolaus. Dieser kämpfte von seinem sechzehnten Jahre an bis zum dreißigsten, wo er vor dem Vater starb, als glücksritterlicher Soldat für die französischen Könige, welche ihn mit Ehren und Grundgütern reichlich belohnten. Er führte jederzeit den Namen Graf von Musocco[3], einer Besitzung in Graubünden, welche sein Vater auf ihn übertragen hatte.

Die Zeit seiner Verheiratung mit unserer Paula finden wir nicht bestimmt; aus dieser Ehe entsprangen Kinder; ein Sohn und zwei Töchter starben jung, ein Sohn Johann Franziskus, welcher in Mantua 1573 starb, nachdem er einem Fürsten um den andern gedient hatte. Zwei Töchter mögen auch die Eltern überlebt haben.

Wir ziehen diese Nachrichten aus dem vierten Faszikel des schönen Werks, welches, „Famiglie Celebri Italiane" betitelt, die Familie Trivulzio abhandelt und darstellt. In der Kapelle, dieser Familie angehörig, welche sich in der Kirche di S. Nazaro Maggiore in Mailand befindet, liegt unsere Paula auf einem Sarkophag gleich ihren übrigen Verwandten; die Inschriftstafel meldet:

---

[1] Die Gonzaga waren Herzoge von Mantua; Rudolf stiftete die Nebenlinie der Fürsten von Castiglione; die Schlacht bei Fornuovo fand 1495 statt. — [2] Gian Giacomo Trivulzio (1436—1518), mailändischer Patrizier, spielte eine große Rolle in den diplomatischen und militärischen Kämpfen der Zeit. — [3] Musocco, jetzt Misocco genannt und zum Kanton Tessin gehörig.

Paula Gonzaga
Comitissa Musochi
Jo' Nicolai
Magni Trivultii Filii
Uxor.

ist also nicht sehr verschieden von derjenigen, die mit goldenen Buchstaben teils über, teils neben dem Haupte des Bildnisses zu lesen war, bei der Restauration aber nicht erhalten werden konnte. Sie lautet wie folgt:

Paula Gonzaga Reidulphi Marchionis
Filia Uxor Nicolai Comitis
Musoci Magni Trivultii Filii.

Der Meister, dem dieses Bild zuzuschreiben wäre, wird von verschiedenen Kennern verschieden genannt und bestimmt; einigen scheint am wahrscheinlichsten, daß es von einem Ferrareser Dosso Dossi[1] sich herschreibe, welcher 1558 hochbejahrt starb und also gar wohl in seiner besten Zeit das Porträt unserer Paula verfertigen konnte.

Das von der rechten Schulter herabhängende Pantherfell scheint ein Putz gewesen zu sein, dessen sich vornehme Damen zu Anfang des sechzehnten Jahrhunderts erfreuten; wir finden ein ähnliches in dem Schoße der Herzogin von Urbino[2], ein anderes auf den Schultern der sogenannten Fornarina[3], beide von Raffael, ein drittes sodann aber in der Kartause von Pavia auf dem Grabmal der neben ihrem Gemahl Ludwig Sforza, genannt il Moro, liegenden Beatrix von Este[4], welche es wie eine Art Muff über die Hand geschlagen hat. Es scheinen Felle von jungen Leoparden gewesen zu sein, die durch den venezianischen und genuesischen Handel nach dem obern Italien gekommen. Rar mag man sie gehalten haben, und sie mögen deshalb kostbar gewesen sein.

[1] Dosso Dossi lebte nach neueren Forschungen von 1475—1542. — [2] Ein Porträt einer Herzogin von Urbino wird heute dem Raffael nicht zugeschrieben. — [3] Es ist die Fornarina in den Uffizien zu Florenz gemeint, welche jetzt dem Sebastiano del Piombo zugeschrieben wird. — [4] Das Grabmal der Beatrix (gest. 1497) ist von Cristofori Solari.

Von deutscher Baukunst 1823.

Einen großen Reiz muß die Bauart haben, welche die Italiener und Spanier schon von alten Zeiten her, wir aber erst in der neuesten, die deutsche (tedesca, germanica) genannt haben. Mehrere Jahrhunderte ward sie zu kleinern und zu ungeheuren Gebäuden angewendet, der größte Teil von Europa nahm sie auf; Tausende von Künstlern, Abertausende von Handwerkern übten sie; den christlichen Kultus förderte sie höchlich und wirkte mächtig auf Geist und Sinn; sie muß also etwas Großes, gründlich Gefühltes, Gedachtes, Durchgearbeitetes enthalten, Verhältnisse verbergen und an den Tag legen, deren Wirkung unwiderstehlich ist.

Merkwürdig war uns daher das Zeugnis eines Franzosen, eines Mannes, dessen eigene Bauweise der gerühmten sich entgegensetzte, dessen Zeit von derselben äußerst ungünstig urteilte, und dennoch spricht er folgendermaßen:

„Alle Zufriedenheit, die wir an irgend einem Kunst-Schönen empfinden, hängt davon ab, daß Regel und Maß beobachtet sei, unser Behagen wird nur durch Proportion bewirkt. Ist hieran Mangel, so mag man noch so viel äußere Zierat anwenden, Schönheit und Gefälligkeit, die ihnen innerlich fehlen, wird nicht ersetzt, ja man kann sagen, daß ihre Häßlichkeit nur verhaßter und unerträglicher wird, wenn man die äußeren Zieraten durch Reichtum der Arbeit oder der Materie steigert.

„Um diese Behauptung noch weiter zu treiben, sag' ich, daß die Schönheit, welche aus Maß und Proportion entspringt, keineswegs kostbarer Materien und zierlicher Arbeit bedarf, um Bewunderung zu erlangen, sie glänzt vielmehr und macht sich fühlbar, hervorblickend aus dem Wuste und der Verworrenheit des Stoffes und der Behandlung. So beschauen wir mit Vergnügen einige Massen jener gotischen Gebäude, deren Schönheit

aus Symmetrie und Proportion des Ganzen zu den Teilen und der Teile untereinander entsprungen erscheint und bemerklich ist, ungeachtet der häßlichen Zieraten, womit sie verdeckt sind, und zum Trutz derselben. Was uns aber am meisten überzeugen muß, ist, daß, wenn man diese Massen mit Genauigkeit untersucht, man im ganzen dieselben Proportionen findet wie an Gebäuden, welche, nach Regeln der guten Baukunst erbaut, uns beim Anblick so viel Vergnügen gewähren."

François Blondel[1], „Cours d'Architecture". Cinquième partie. Livre V. Chap. XVI. XVII.

Erinnern dürfen wir uns hierbei gar wohl jüngerer Jahre, wo der Straßburger Münster so große Wirkung auf uns ausübte, daß wir unberufen unser Entzücken auszusprechen nicht unterlassen konnten.[2] Eben das, was der französische Baumeister nach gepflogener Messung und Untersuchung gesteht und behauptet, ist uns unbewußt begegnet, und es wird ja auch nicht von jedem gefordert, daß er von Eindrücken, die ihn überraschen, Rechenschaft geben solle.

Standen aber diese Gebäude jahrhundertelang nur wie eine alte Überlieferung da, ohne sonderlichen Eindruck auf die größere Menschenmasse, so ließen sich die Ursachen davon gar wohl angeben. Wie mächtig hingegen erschien ihre Wirksamkeit in den letzten Zeiten, welche den Sinn dafür wieder erweckten! Jüngere und Ältere beiderlei Geschlechts waren von solchen Eindrücken übermannt und hingerissen, daß sie sich nicht allein durch wiederholte Beschauung, Messung, Nachzeichnung daran erquickten und erbauten, sondern auch diesen Stil bei noch erst zu errichtenden, lebendigem Gebrauch gewidmeten Gebäuden wirklich anwendeten und eine Zufriedenheit fanden, sich gleichsam urväterlich in solchen Umgebungen zu empfinden.

Da nun aber einmal der Anteil an solchen Produktionen der Vergangenheit erregt worden, so verdienen diejenigen großen Dank, die uns in den Stand setzen, Wert und Würde im rechten Sinne, das heißt historisch zu fühlen und zu erkennen, wovon

[1] François Blondel (1617—86) war Mitglied der Akademie. Das erwähnte Werk erschien 1675. — [2] Vgl. den Aufsatz: „Von deutscher Baukunst" aus dem Jahre 1773, Bd. 22, S. 17 ff. dieser Ausgabe.

ich nunmehr einiges zur Sprache bringe, indem ich mich durch mein näheres Verhältnis zu so bedeutenden Gegenständen aufgefordert fühle.

Seit meiner Entfernung von Straßburg sah ich kein wichtiges imposantes Werk dieser Art; der Eindruck erlosch, und ich erinnerte mich kaum jenes Zustandes, wo mich ein solcher Anblick zum lebhaftesten Enthusiasmus angeregt hatte. Der Aufenthalt in Italien konnte solche Gesinnungen nicht wieder beleben[1], um so weniger, als die modernen Veränderungen am Dome zu Mailand den alten Charakter nicht mehr erkennen ließen; und so lebte ich viele Jahre solchem Kunstzweige entfernt, wo nicht gar entfremdet.

Im Jahre 1810 jedoch trat ich durch Vermittelung eines edlen Freundes mit den Gebrüdern Boisserée in ein näheres Verhältnis. Sie teilten mir glänzende Beweise ihrer Bemühungen mit; sorgfältig ausgeführte Zeichnungen des Doms zu Köln, teils im Grundriß, teils von mehreren Seiten, machten mich mit einem Gebäude bekannt, das nach scharfer Prüfung gar wohl die erste Stelle in dieser Bauart verdient; ich nahm ältere Studien wieder vor und belehrte mich durch wechselseitige freundschaftliche Besuche und emsige Betrachtung gar mancher aus dieser Zeit sich herschreibenden Gebäude, in Kupfern, Zeichnungen, Gemälden, so daß ich mich endlich wieder in jenen Zuständen ganz einheimisch fand.

Allein der Natur der Sache nach, besonders aber in meinem Alter und meiner Stellung, mußte mir das Geschichtliche dieser ganzen Angelegenheit das wichtigste werden, wozu mir denn die bedeutenden Sammlungen meiner Freunde die besten Förderniße darreichten.

Nun fand sich glücklicherweise, daß Herr Moller[2], ein höchst gebildeter, einsichtiger Künstler, auch für diese Gegenstände entzündet ward und auf das glücklichste mitwirkte. Ein entdeckter

[1] Gotische Bauten ließ Goethe auf der italienischen Reise meist unbeachtet; den allerdings sehr überladenen Mailänder Dom nannte er ein „Marmorgebirg' in den abgeschmacktesten Formen"; vgl. den Brief an Karl August vom 23. Mai 1788. — [2] Über Moller und den von ihm entdeckten Domriß hatte H. Meyer schon in „Kunst und Altertum", Bd. 2, Heft 2, S. 75 ff., berichtet. Die Auffindung geschah ganz unerwarteterweise in Darmstadt. Vgl. ferner oben, S. 144 und 152 f.

Originalriß des Kölner Doms gab der Sache ein neues Ansehen, die lithographische Kopie desselben, ja die Kontradrücke, wodurch sich das ganze zweitürmige Bild durch Zusammenfügen und Austuschen den Augen darstellen ließ, wirkte bedeutsam, und was dem Geschichtsfreunde zu gleicher Zeit höchst willkommen sein mußte, war des vorzüglichen Mannes Unternehmen, eine Reihe von Abbildungen älterer und neuerer Zeit uns vorzulegen, da man denn zuerst das Herankommen der von uns diesmal betrachteten Bauart, sodann ihre höchste Höhe und endlich ihr Abnehmen vor Augen sehen und bequem erkennen sollte. Dieses findet nun um desto eher statt, da das erste Werk vollendet vor uns liegt, und das zweite, das von einzelnen Gebäuden dieser Art handeln wird, auch schon in seinen ersten Heften zu uns gekommen ist.

Mögen die Unternehmungen dieses ebenso einsichtigen als tätigen Mannes möglichst vom Publikum begünstigt werden; denn mit solchen Dingen sich zu beschäftigen, ist an der Zeit, die wir zu benutzen haben, wenn für uns und unsere Nachkommen ein vollständiger Begriff hervorgehen soll.

Und so müssen wir denn gleiche Aufmerksamkeit und Teilnahme dem wichtigen Werke der Gebrüder Boisserée wünschen, dessen erste Lieferung wir früher schon im allgemeinen angezeigt.

Mit aufrichtiger Teilnahme sehe ich nun das Publikum die Vorteile genießen, die mir seit dreizehn Jahren gegönnt sind, denn so lange bin ich Zeuge der ebenso schwierigen als anhaltenden Arbeit der Boisséréeschen Verbündeten. Mir fehlte es nicht diese Zeit her an Mitteilung frisch gezeichneter Risse, alter Zeichnungen und Kupfer, die sich auf solche Gegenstände bezogen; besonders aber wichtig waren die Probedrücke der bedeutenden Platten, die sich durch die vorzüglichsten Kupferstecher ihrer Vollendung näherten.

So schön mich aber auch dieser frische Anteil in die Neigungen meiner früheren Jahre wieder zurückversetzte, fand ich doch den größten Vorteil bei einem kurzen Besuche in Köln, den ich an der Seite des Herrn Staatsministers von Stein abzulegen das Glück hatte.

Ich will nicht leugnen, daß der Anblick des Kölner Doms

von außen eine gewisse Apprehension in mir erregte, der ich keinen Namen zu geben wüßte. Hat eine bedeutende Ruine etwas Ehrwürdiges, ahnen, sehen wir in ihr den Konflikt eines würdigen Menschenwerks mit der stillmächtigen, aber auch alles nichtachtenden Zeit, so tritt uns hier ein Unvollendetes, Ungeheures entgegen, wo eben dieses Unfertige uns an die Unzulänglichkeit des Menschen erinnert, sobald er sich unterfängt, etwas Übergroßes leisten zu wollen.

Selbst der Dom inwendig macht uns, wenn wir aufrichtig sein wollen, zwar einen bedeutenden, aber doch unharmonischen Effekt; nur wenn wir ins Chor treten, wo das Vollendete uns mit überraschender Harmonie anspricht, da erstaunen wir fröhlich, da erschrecken wir freudig und fühlen unsere Sehnsucht mehr als erfüllt.

Ich aber hatte mich längst schon besonders mit dem Grundriß beschäftigt, viel darüber mit den Freunden verhandelt, und so konnte ich, da beinahe zu allem der Grund gelegt ist, die Spuren der ersten Intention an Ort und Stelle genau verfolgen. Ebenso halfen mir die Probedrücke der Seitenansicht und die Zeichnung des vorderen Aufrisses einigermaßen, das Bild in meiner Seele auferbauen; doch blieb das, was fehlte, immer noch so übergroß, daß man sich zu dessen Höhe nicht aufschwingen konnte.

Jetzt aber, da die Boisseréesche Arbeit sich ihrem Ende naht, Abbildung und Erklärung in die Hände aller Liebhaber gelangen werden, jetzt hat der wahre Kunstfreund auch in der Ferne Gelegenheit, sich von dem höchsten Gipfel, wozu sich diese Bauweise erhoben, völlig zu überzeugen; da er denn, wenn er gelegentlich sich als Reisender jener wundersamen Stätte nähert, nicht mehr der persönlichen Empfindung, dem trüben Vorurteil oder, im Gegensatz, einer übereilten Abneigung sich hingeben, sondern als ein Wissender und in die Hüttengeheimnisse Eingeweihter das Vorhandene betrachten und das Vermißte in Gedanken ersetzen wird. Ich wenigstens wünsche mir Glück, zu dieser Klarheit nach fünfzigjährigem Streben durch die Bemühungen patriotisch gesinnter, geistreicher, emsiger, unermüdeter junger Männer gelangt zu sein.

Daß ich bei diesen erneuten Studien deutscher Baukunst des zwölften Jahrhunderts öfters meiner frühern Anhänglichkeit an den Straßburger Münster gedachte und des damals, 1773, im ersten Enthusiasmus verfaßten Druckbogens mich erfreute, da ich mich desselben beim späteren Lesen nicht zu schämen brauchte, ist wohl natürlich[1]; denn ich hatte doch die innern Proportionen des Ganzen gefühlt, ich hatte die Entwickelung der einzelnen Zieraten eben aus diesem Ganzen eingesehen und nach langem und wiederholtem Anschauen gefunden, daß der eine hoch genug auferbaute Turm doch seiner eigentlichen Vollendung ermangle. Das alles traf mit den neueren Überzeugungen der Freunde und meiner eigenen ganz wohl überein, und wenn jener Aufsatz etwas Amphigurisches[2] in seinem Stil bemerken läßt, so möchte es wohl zu verzeihen sein da, wo etwas Unaussprechliches auszusprechen ist.

Wir werden noch oft auf diesen Gegenstand zurückkommen und schließen hier dankbar gegen diejenigen, denen wir die gründlichsten Vorarbeiten schuldig sind, Herrn Moller und Büsching[3], jenem in seiner Auslegung der gegebenen Kupfertafeln, diesem in dem Versuch einer Einleitung in die Geschichte der altdeutschen Baukunst; wozu mir denn gegenwärtig als erwünschtes Hilfsmittel die Darstellung zuhanden liegt, welche Herr Sulpiz Boisserée als Einleitung und Erklärung der Kupfertafeln mit gründlicher Kenntnis aufgesetzt hat.

---

[1] Vgl. „Dichtung und Wahrheit", Bd. 12, S. 420—423 dieser Ausgabe. — [2] Etwas Dunkles, Unbestimmtes. — [3] Johann G. Büsching (1783—1829), Professor der deutschen Altertumswissenschaft in Breslau.

Notice sur le Cabinet des Médailles et des Pierres gravées de Sa Majesté le Roi des Pays-Bas;

par J. C. de Jonge, Directeur. A la Haye 1823.

Im fünften Bande der zweiten Abteilung „Aus meinem Leben", Seite 358, sprach ich den dringenden Wunsch aus, zu erfahren, wo sich die Hemsterhuis-Gallitzinische Gemmensammlung[1] wohl befinden möchte. Er gelangte glücklicherweise dahin, woher mir der beste Aufschluß zuteil werden konnte. Ihro des Königs der Niederlande Majestät ließen allergnädigst durch des Herrn Landgrafen Ludwig Christian von Hessen Hochfürstliche Durchlaucht mir vermelden, daß gedachte Sammlung in Allerhöchst Ihro Besitz, gut verwahrt und zu andern Schätzen hinzugefügt sei. Wie sehr ich dankbarlichst hiedurch beruhigt worden, verfehlte ich nicht, ebenfalls in „Kunst und Altertum", Heft 1, Band 4, Seite 157, gebührend auszusprechen. Nach kurzer Zeit jedoch wird mir auf eben die Weise vorgenannte ausführliche Schrift, durch welche nunmehr eine vollkommene Übersicht der im Haag aufgestellten Kostbarkeiten dieses Fachs zu erlangen ist. Wir übersetzen aus der Vorrede soviel als nötig, um unsern Lesern, vorzüglich den Reisenden, die Kenntnis eines so bedeutenden Gegenstandes zu überliefern.

Die Sammlung verdankt ihren Ursprung dem Statthalter Wilhelm dem Vierten[2], der, in einer friedlichen Zeit lebend, die Künste liebend, sich mit Sammeln beschäftigte. Er kaufte unter andern die Altertümer, Medaillen und geschnittenen Steine des Grafen de Thoms, Schwiegersohns des berühmten Boerhave[3]. Prinz Wilhelm der Fünfte, sein Sohn, folgte diesem Beispiele

---

[1] Vgl. oben, S. 346 ff. — [2] Wilhelm IV., Erbstatthalter der Niederlande, starb 1751. — [3] Hermann Boerhave (1668—1738), der berühmte Mediziner.

und vermehrte den Schatz unter Beirat der Herren Vosmaer und Friedrich Hemsterhuis. Die Revolution trat ein, und der Statthalter verließ das Land. Umstände hinderten ihn, die ganze Sammlung mitzunehmen; ein großer Teil fiel den Franzosen in die Hände und ward nach Paris gebracht, wo er sich noch befindet. Glücklicherweise war nicht alles verloren; der Fürst hatte Mittel gefunden, den größten Teil der Gold-, Silber- und Kupfermünzen sowie die Mehrzahl der hoch- und tiefgeschnittenen Steine zu retten.

Von gleichem Verlangen wie seine glorreichen Vorfahren beseelt, faßte der gegenwärtig regierende Monarch im Jahre 1816 den Gedanken, aus den Resten der Oranischen Sammlung ein königliches Kabinett zum öffentlichen Gebrauch zu bilden und befahl, dieser ersten Grundlage die bedeutende Reihenfolge griechischer und römischer Münzen anzuschließen, welche vor dessen Thronbesteigung, bei Vereinzelung des berühmten Kabinetts des Herrn van Damme, waren angeschafft worden. Herr de Jonge erhielt die Stelle eines Direktors und den Auftrag, das Ganze einzurichten.

Die königliche Sammlung vermehrte sich von Tag zu Tage; unter dem Angeschafften zeichnen sich aus:

1) Eine herrliche Sammlung tiefgeschnittener Steine, mit Sorgfalt vereinigt durch den vorzüglichen Franz Hemsterhuis, aus dessen Händen sie an den verstorbenen Prinzen Gallitzin, Kaiserlich Russischen Gesandten bei Ihro Hochmögenden, gelangte und von seiner Tochter, Gemahlin des Prinzen Salm-Reifferscheid-Krautheim, an den König verkauft ward; sie ist merkwürdiger durch das Verdienst als durch die Menge der Steine, aus denen sie besteht. Man findet darin Arbeiten des ersten Rangs: einen Dioskorides[1], Aulus, Gnajus, Hyllus, Nicomachus, Hellen und mehrere andere Meisterstücke berühmter Künstler des Altertums.

2) Eine kleine Sammlung hoch- und tiefgeschnittener Steine, welche Herr Hultmann, sonst Gouverneur des nördlichen Bra-

[1] Dioskorides, auch Dioskurides genannt, berühmter Steinschneider zur Zeit des Augustus, Gnajus, desgleichen Hellen, zur Zeit des Hadrian. Die Zeit der andern ist nicht sicher zu bestimmen.

bants, zurückließ; sie ward an den König verkauft durch Frau von Griethuysen. Diese Sammlung, wenn schon viel geringer als die vorhergehende, enthält doch einige sehr schätzbare Stücke.

3) Eine zahl- und wertreiche Sammlung neuerer Münzen, die meisten inländisch, Belagerungs- und andere kurrente Münzen, verkauft durch verwitwete Frau von Schuylenburch von Bommenede, im Haag.

4) Das herrliche Kabinett geschnittener Steine, so alter als neuer, des verstorbenen Herrn Theodor de Smeth, Präsidenten der Schöffen der Stadt Amsterdam. (Es ist derselbe, an welchen Franz Hemsterhuis den bedeutenden Brief[1] schrieb: „Über einen alten geschnittenen Stein", vorstellend eine Meernymphe, an einem Meerpferd herschwimmend, von herrlicher Kunst.) Baron de Smeth von Deurne verkaufte solches an Ihro Majestät.

5) Eine Sammlung griechischer, römischer, kufischer[2] und arabischer Münzen, auch einige geschnittene Steine, welche Major Humbert von den afrikanischen Küsten mitbrachte als Früchte seiner Reise über den Boden des alten Karthago und seines fünfundzwanzigjährigen Aufenthalts zu Tunis. Darunter finden sich mehrere afrikanische seltene Münzen mit einigen unbekannten.

6) Eine schöne Talerfolge, abgelassen durch Herrn Stiels, ehemaligen Pfarrer zu Maastricht.

7) Die reiche Sammlung geschnittener Steine aus dem Nachlaß des Herrn Baron van Hoorn von Vlooswyck, dessen Erben abgekauft.

8) Sammlung von Medaillen, Jettons[3] und neuern Münzen, welche ehemals dem reichen Kabinett des Herrn Dibbetz zu Leyden angehörte, und welche die Erben des Herrn Byleveld, eines der Präsidenten des hohen Gerichtshofes zu Haag, Ihro Majestät überließen.

Außer jenen großen Ankäufen wurden auf Befehl Ihro Majestät mit diesem Kabinett noch vereinigt die Gold- und Silbermedaillen aus dem Nachlaß Ihro verwitweten Königlichen Hoheiten der Prinzeß von Oranien und der Herzogin von

---

[1] Dieser Brief wurde 1762 geschrieben, erschien aber erst nach Hemsterhuis' Tode. — [2] Münzen mit altarabischer Schrift. — [3] Kleine Denkmünzen.

Braunschweig, Mutter und Schwester des Königs. Von Zeit zu Zeit wurden auch einzeln, besonders durch Vertausch des Doppelten, einige schöne geschnittene Steine hinzugefügt und eine große Anzahl Medaillen und Münzen aller Art.

Vorstehende Nachricht gibt uns zu manchen Betrachtungen Anlaß, wovon wir einiges hier anschließen.

Zuvörderst begegnet uns das herzerhebende Gefühl, wie ein ernstlich gefaßter Entschluß nach dem größten Glückswechsel durch den Erfolg glücklich begünstigt und ein Zweck erreicht werde, höher als man sich ihn hätte vorstellen können. Hier bewahrheitet sich abermals, daß, wenn man nur nach irgend einer Niederlage gleich wieder einen entschiedenen Posten faßt, einen Punkt ergreift, von dem aus man wirkt, zu dem man alles wieder zurückführt, alsdann das Unternehmen schon geborgen sei und man sich einen glücklichen Erfolg versprechen dürfe.

Eine fernere Betrachtung dringt sich hier auf: wie wohl ein Fürst handelt, wenn er das, was einzelne mit leidenschaftlicher Mühe, mit Glück, bei Gelegenheit gesammelt, zusammenhält und dem unsterblichen Körper seiner Besitzungen einverleibt. Zum einzelnen Sammeln gehört Liebe, Kenntnis und gewisser Mut, den Augenblick zu ergreifen, da denn ohne großes Vermögen, mit verständig mäßigem Aufwand, eine bedeutende Vereinigung manches Schönen und Guten sich erreichen läßt.

Meist sind solche Sammlungen den Erben zur Last; gewöhnlich legen sie zu großen Wert darauf, weil sie den Enthusiasmus des ersten Besitzers, der nötig war, so viel treffliche Einzelnheiten zusammenzuschaffen und zusammenzuhalten, mit in Anschlag bringen, dergestalt, daß oft von einer Seite durch Mangel an entschiedenen Liebhabern, von der andern durch überspannte Forderungen dergleichen Schätze unbekannt und unbenutzt liegen, vielleicht auch als zerfallender Körper vereinzelt werden. Trifft sich's nun aber, daß hohe Häupter dergleichen Sammlungen gebührend Ehre geben und sie andern schon vorhandenen anzufügen geneigt sind, so wäre zu wünschen, daß von einer Seite die Besitzer ihre Forderungen nicht zu hoch trieben, von der andern bleibt es erfreulich zu sehen, wenn große, mit Gütern

gesegnete Fürsten zwar haushälterisch zu Werke gehen, aber zugleich auch bedenken, daß sie oft in den Fall kommen, großmütig zu sein, ohne dadurch zu gewinnen; und doch wird beides zugleich der Fall sein, wenn es unschätzbare Dinge gilt, wofür wohl alles das angesehen werden darf, was ein glücklich ausgebildetes Talent hervorbrachte und hervorbringt.

Und so hätten wir denn zuletzt noch zu bemerken, welcher großen Wirkung ein solcher Besitz in rechten Händen fähig ist.

Warum sollte man leugnen, daß dem einzelnen Staatsbürger ein höherer Kunstbesitz oft unbequem sei. Weder Zeit noch Zustand erlauben ihm, treffliche Werke, die einflußreich werden könnten, die, es sei nun auf Produktivität oder auf Kenntnis, auf Tat oder Geschichtseinsicht kräftig wirken sollten, dem Künstler sowie dem Liebhaber öfter vorzulegen und dadurch eine höhere, freigesinnte, fruchtbare Bildung zu bezwecken. Sind aber dergleichen Schätze einer öffentlichen Anstalt einverleibt, sind Männer dabei angestellt, deren Liebe und Leidenschaft es ist, ihre schöne Pflicht zu erfüllen, die ganz durchdrungen sind von dem Guten, was man stiften, was man fortpflanzen wollte, so wird wohl nichts zu wünschen übrig bleiben.

Sehen wir doch schon im gegenwärtigen Falle, daß der werte Vorgesetzte genannter Sammlung sich selbst öffentlich verpflichtet, die höchsten Zwecke in allem Umfang zu erreichen, wie das Motto seiner sorgfältigen Arbeit auf das deutlichste bezeichnet: „Die Werke der Kunst gehören nicht einzelnen, sie gehören der gebildeten Menschheit an." Heeren, „Ideen", 3. Teil, 1. Abteilung.[1]

[1] Heeren, Ideen über die Politik, den Verkehr und den Handel der vornehmsten Völker der Alten Welt (1793 ff.).

Reizmittel in der bildenden Kunst.

Wenn wir uns genau beobachten, so finden wir, daß Bildwerke uns vorzüglich nach Maßgabe der vorgestellten Bewegung interessieren. Einzelne ruhige Statuen können uns durch hohe Schönheit fesseln, in der Malerei leistet dasselbe Ausführung und Prunk; aber zuletzt schreitet doch der Bildhauer zur Bewegung vor wie im Laokoon und der neapolitanischen Gruppe des Stiers[1], Canova bis zur Vernichtung des Lichas und der Erdrückung des Zentauren. Diese folgereiche Betrachtung deuten wir nur an, um überzugehen zu Bemerkungen über die Schlange als Reizmittel in der bildenden Kunst.

Hiezu geben uns die Abgüsse der Stoschischen[2] Sammlung Gelegenheit. Ohne weiteres zählen wir die Beispiele her:

1) Ein Adler; er steht auf dem rechten Fuße, um den sich eine Schlange gewickelt hat, deren oberer Teil drohend hinter dem linken Flügel hervorragt; der edle Vogel schaut nach derselben Seite und hat auch die linke Klaue aufgehoben im Verteidigungszustand. Ein köstlicher Gedanke und vollkommene Komposition.

2) Eine geistreiche Darstellung, eine Art von Parodie auf die erste. Ein Hahn, so anmaßlich, als ihn die Alten darzustellen pflegen, tritt mit dem linken Fuße auf den Schwanz einer Schlange, die sich parallel mit ihm als Gegnerin drohend emporhebt. Er scheint nicht im mindesten von der Gefahr gerührt, sondern trotzt dem Gegner mit geschwollenem Kamm.

3) Ein Storch, der sich niederbückend eine kleinere Schlange zu fassen, zu verschlingen bereitet, wo also dies Gewürm nur als Nahrungsmittel Appetit und Bewegung erregt.

---

[1] Der sogenannte Farnesische Stier, der im Moment wilden Aufspringens dargestellt ist. — [2] Vgl. Bd. 22, S. 277, Anm. 1 dieser Ausgabe.

4) Ein Stier im vollen Lauf, gleichsam fliehend; mitten von der Erde erhebt sich eine Schlange, seine Weichen bedrohend. Köstlich gedacht und allerliebst ausgeführt.

5) Ein uralt griechischer geschnittener Stein in meinem Besitz. Ein gehelmter Held, dessen Schild an der Seite steht, dessen rechter Fuß von einer Schlange umwunden ist, beugt sich, um sie zu fassen, sich von ihr zu befreien.

Altertumsforscher wollten hierin den Herkules sehen, welcher wohl auch gerüstet vorgestellt würde, ehe er den Nemeischen Löwen erlegt, und sich alsdann halbnackt als kunstgemäßer Gegenstand dem bildenden Künstler darbot.

Unter den mir bekannten Gemmen findet sich dieser oder ein ähnlicher Gegenstand nicht behandelt.

6) Das Höchste dieser Art möchte denn wohl der Laokoon sein, wo zwei Schlangen sich mit drei Menschengestalten herumkämpfen; jedoch wäre über ein so allgemein Bekanntes wohl nichts weiter hinzuzufügen.

Anmerkungen des Herausgebers.

Vorbemerkung.

Der vorliegende Band führt zunächst die Selbstbiographie Philipp Hackerts zu Ende, welcher die Goethischen Nachträge folgen; er enthält ferner die Kunstschriften, die in dem Zeitraum von 1812—24 veröffentlicht worden sind. Zum größten Teil sind diese letzteren den vier ersten Bänden von „Kunst und Altertum“ entnommen, während der Inhalt des fünften und sechsten Bandes in Bd. 24 dieser Ausgabe Platz finden soll. Im allgemeinen ist die Anordnung chronologisch gemäß der Zeitfolge des Erscheinens; doch konnte hieran nicht streng festgehalten werden, sondern es mußte bisweilen der Zeitfolge nach der Entstehung der Vorzug gegeben werden. Einige erst nach Goethes Tode veröffentlichte Aufsätze sind gemäß den Zeitpunkten ihres Entstehens eingereiht worden.

Im übrigen wird auf die Vorbemerkung zu den Anmerkungen im 22. Bande verwiesen. Zu den dort angeführten Siglen kommen noch hinzu:

KA = Kunst und Alterthum. Von Goethe. Stuttgard, in der Cottaischen Buchhandlung. 1816—1832.

Mbl = Morgenblatt für gebildete Stände. Stuttgart und Tübingen. 1807 ff.

C^1*N* = Goethes Nachgelassene Werke. Stuttgart und Tübingen, in der J. G. Cottaschen Buchhandlung. 1832—1834. 16^0. Mit Untertitel als Bd. 41—55 zu *C*^{1}.

CN = Dieselbe Ausgabe in 8^0. 1833—1834. Mit Untertitel als Bd. 41—55 zu *C*.

Die Sigle *H* (für die Hempelsche Ausgabe) ist in diesem Bande nicht mehr angewendet, weil sie allgemein üblich für „Handschrift“ ist; es muß hier nachträglich angeführt werden, daß sie auch im vorigen Band als Lesartenbezeichnung in dieser letzteren Bedeutung gebraucht worden ist.

Philipp Hackert (Fortsetzung und Schluß. S. 11—114).

S. 15, Z. 1. Über Reiffenstein vgl. Harnack, Deutsches Kunstleben in Rom, S. 31 u. 32 (Weim. 1896).

S. 18, Z. 7. im nach *W* in *E C C*^{1}.

S. 19, Z. 10. Posilippo nach *W* Pausilippo *E C C*^{1}.

S. 23, Z. 21. vom *E* von *C C*^{1}.

S. 24, Z. 32. vom *E C*^{1} von *C*.

S. 25, Z. 27. hätte, *E* hatte, *C C*^{1}.

S. 28, Z. 32. Geschenke *C C*^{1} Geschenk *E*.

S. 50, Z. 6. sagt nach *W* sagte *E C C*^{1}.

Z. 15. 16. Dieser Satz dürfte von Goethe mißverstanden sein und müßte vermutlich lauten: Die Kammeristinnen gelangen bei Hof zum Handkuß; wenn sie verheiratet sind, auch ihre Männer.

S. 51, Z. 33, 34. Departement *E* Departemente *C C*^{1}.

S. 53, Z. 20, 22. Statt der richtigen Form Errante haben alle Ausgaben Eranti.

S. 59, Z. 19. bi nach *W* be *E C C*^{1}.

S. 60, Z. 9. Über die Versuche zur Wiederbelebung der Enkaustik vgl. Harnack, Deutsches Kunstleben in Rom, S. 107 u. 108 (Weim. 1896).

S. 63, Z. 26. vom *E* von *C C*[1].

S. 64, Z. 4. Forio nach *W* Fusia *E C C*[1].

S. 66, Z. 26. zu *E*; fehlt in *C C*[1].

S. 68, Z. 28. Calabrien3, *E* Calabrien *C C*[1].

S. 71, Z. 1. Cajazzo, nach *W* Cujazzo *E C C*[1].

S. 72, Z. 12ff. Hackert hat sein Verhalten gegenüber den Franzosen in einem ausführlichen französischen Brief geschildert, den er am 20. September 1799 aus Pisa an den englischen Gesandten Hamilton nach Palermo schrieb. Der Brief ist im Besitz des Herausgebers und von ihm veröffentlicht in „Deutsches Kunstleben in Rom", S. 196—199 (Weim. 1896). Die Darstellung stimmt nicht ganz mit der unseres Textes überein, insofern Hackert sich mit mehr Entschiedenheit als royalistisch hinstellt, offenbar um die Möglichkeit einer Wiederberufung nach Neapel sich zu eröffnen; augenscheinlich ist eine solche aber nicht erfolgt. Folgende Stellen sind vielleicht auch hier nicht ohne Interesse: „*On disait ... vous êtes des Realiste, ce que nous avons aussi hardiment soutenue ... C'est bien malheureux à mon age de 62 ans de faire cette perte, apres une existence honorable et agreable que j'ai jouis ... ma perte est irréparable à mon age. Nous somes heureux d'être parti; si non, on nous aurés mis en prisons comme Realiste, mangés le peu qui resta et tout auroit été perdu. Quand les affaires politiques seront remis sur l'ancien pied et quand je serai assurer de pouvoir vivre tranquille à Naples, je me flatte de retourner et rentrer avec mon frère dans notre ancien place et de voire heureux notre bon Roy, auquel nous serons devoué tout notre vie ... Je vous prie ... quand l'occasion ses presente de nous mettre au pieds de Leurs Majesté etc.*"

S. 82, Z. 25 bis S. 88, Z. 22. Auf Grund eines englischen Manuskripts von unbekannter Hand (vielleicht Emilie Gore?) ausgearbeitet.

Z. 25. Horkstow nach *W* Horkotow *E C C*[1].

S. 83, Z. 29. Hampshire nach *W* Hamtschire *E C C*[1].

S. 88, Z. 23 bis S. 92, Z. 35. Übersetzung eines französischen Manuskripts von Hackerts Hand.

Z. 30f. Kapuban Pascha nach *W* Capitän Bascha *E C C*[1].

S. 91, Z. 16. Nabeschda, nach *W* Nabegda, *E C C*[1]; offenbar meinte Hackert bei mangelhafter Kenntnis des Französischen, das von ihm geschriebene g solle als Zischlaut ausgesprochen werden; er hätte also korrekt Nadègeda schreiben müssen.

S. 92, Z. 31. Die einzigen Überbleibsel *W* Den einzigen Überbleibseln *E C*[1]*C*.

S. 95, Z. 14. Vorgründe *C C*[1] Vorgründen *E*.

Z. 21. kenne; *E* könne; *C C*[1].

S. 97, Z. 4. meinem *E* einem *C C*[1].

Z. 35. dem *E* den *C C*[1].

S. 99, Z. 18. jeden *E;* fehlt *C C*[1].

S. 109, Z. 3 bis S. 112, Z. 25. Das Original des Hackertschen Briefs findet sich abgedruckt *W* Bd. 46, S. 411—414; es kann als Probestück dienen, um zu erkennen, wie Goethe die Vorlagen des Künstlers, die ihm zu Gebot standen, in seiner Biographie umgearbeitet hat. Goethe erhielt diesen Brief nach Ausweis des Tagebuchs am 24. März und beantwortete ihn am 4. April. Dieser letzte Briefaustausch mag wohl mitgewirkt haben, Hackert zu bestimmen, daß er Goethe letztwillig mit Herausgabe seines Nachlasses betraute.

Z. 18—21. Die betreffende Stelle findet sich in Meyers „Entwurf einer Kunstgeschichte des achtzehnten Jahrhunderts" (Winckelmann etc., S. 329) und lautet: „Man findet an seinen Bildern bloß einige harte Stellen und zuweilen

grelle Farbentöne zu tadeln, allein die Lüfte sind leicht und hell ... und die mehr zurückliegenden Gegenstände, besonders Berge, in nicht großer Entfernung unübertrefflich wahrhaft."

Schriften zur bildenden Kunst (1812—1824). (S. 115—394.)

Zwei deutsche Altertümer (S. 117—119).

Erster Druck in „Curiositäten der physisch-literarisch-artistisch-historischen Vor- und Mitwelt zur angenehmen Unterhaltung für gebildete Leser. Weimar, im Verlage des Herzoglich sächsischen privilegirten Landes-Industrie-Comptoirs", Bd. 2, S. 362 ff. (1812). In den Werken zuerst in der Hempelschen Ausgabe, Bd. 34, S. 201 ff. *W* bringt in Bd. 48, S. 237—240, zwei Vorarbeiten zum ersten der beiden Aufsätze vom 27. September 1809 und vom 14. März 1810; für den zweiten Aufsatz vgl. die Tagebuchnotiz vom 29. April 1811: Gegen Dornburg, den Platz der ausgegrabenen Altertümer zu untersuchen.

S. 117, Z. 4 und S. 119, Z. 23. Die Tafeln waren den „Curiositäten" beigegeben.

S. 119, Z. 30 f. cimbrischen. Eine zugehörige literarische Notiz *W* Bd. 48, S. 270 u. 271, führt mehrere Werke über die Cimbern an, die Goethe augenscheinlich eingehender zu Rate ziehen wollte.

Der Tänzerin Grab (S. 120—125).

Erster Druck in „Curiositäten der physisch-literarisch-artistisch-historischen Vor- und Mitwelt zur angenehmen Unterhaltung für gebildete Leser. Weimar, im Verlage des Herzoglich sächsischen privilegirten Landes-Industrie-Comptoirs", Bd. 3, S. 195—202 (1812), als Brief an den Rat Sickler.

Ferner in C^1N, Bd. 4, S. 188—195, mit Weglassung der Briefformeln und manchen Änderungen.

Hier nach *W* (erster Druck ohne die Briefformeln). Karl Ludwig Sickler in Hildburghausen, früher Hauslehrer bei Wilhelm von Humboldt in Rom, hatte den archäologischen Fund zuerst bekannt gemacht und kommentiert. Vgl. Goethes Brief vom 28. April 1812: Sie haben, indem Sie diese höchst schätzbaren Monumente mittheilen, alles gethan, um solche aus anderen alterthümlichen Überlieferungen zu erläutern und aufzuklären. Erlauben Sie mir dagegen hier mit wenigem anzudeuten, wie ich mir, durch Ihre Schrift belehrt, jene Denkmale, die mich so höchlich entzückt, anzueignen getrachtet habe.

Altdeutsche Gemälde in Leipzig (S. 126—129).

Erster Druck *Mbl*, 1815, Nr. 69, S. 272—274; dann in *C*, Bd. 39, S. 273 bis 280; C^1, Bd. 39, S. 271—278; hier nach *C*.

Goethes Aufsatz beruht, wie er selbst angibt, auf Quandts Mitteilungen, woraus Wustmann („Aus Leipzigs Vergangenheit", S. 302—306 [1885]) glaubte schließen zu sollen, daß Goethe tatsächlich nicht als Verfasser zu betrachten sei. Allein Goethe hat in solchen Fällen immer eine weitgreifende redaktionelle Tätigkeit geübt, und hätte andernfalls den Aufsatz sicherlich nicht in seine Werke aufgenommen. Auch tragen manche Wendungen wie: vielleicht der höchste, günstreichste Augenblick in Cranach's Leben ganz entschieden Goethisches Gepräge. Das Tagebuch verzeichnet unterm 8. März 1815: An Cotta Leipziger Gemälde; vorher mehrmalige Unterhaltungen mit dem Kunstfreund Meyer.

S. 126, Z. 20. Hillig zuerst in *M u. W*, frühere Ausgaben Hellig.

S. 129, Z. 24. Die Jahreszahl ist 1554 zu lesen, nach Angabe Öttingens in „Goethes Sämtliche Werke, Jubiläums-Ausgabe", Bd. 35, S. 333 (Stuttg. o. J., Cottasche Buchhandlung Nachfolger).

Z. 32 f. herschrieben. *Mbl* herschreiben. *C* C^1.

Ruysdael als Dichter (S. 130—134).

Erster Druck *Mbl*, Nr. 107, S. 425—427, 1816; dann in *C*, Bd. 39, S. 263—271; C^1, Bd. 39, S. 261—269; hier nach *C*.

Das Tagebuch verzeichnet 31. Januar und 1. Februar 1813: Aufsatz über die Landschaft von Ruysdael und über das Ruysdaelische Kloster; ferner 4. November 1814: Ruysdael, und 30. März 1816: Über Peter Ruysdael.

S. 131, Z. 32. Jahrhunderten in den Ausgaben seit 1857 eingeführt statt des früheren sinnwidrigen Jahren.

An diesen Aufsatz hat sich der allgemeine Vorwurf angeschlossen, Goethe habe verlangt, die Maler sollten die „Dichter ihrer Bilder" sein. Allein bei unbefangener Betrachtung erkennt man leicht, daß Goethe an Ruysdael zwar ein besonderes Verdienst lobt, dies aber keineswegs von jedem Künstler verlangen will und noch weniger deshalb die Forderungen geringschätzen will, die der äußere Sinn an Kunstwerke machen kann.

Tischbeins Zeichnungen des Ammazzaments der Schweine in Rom (S. 135—136).

Zuerst gedruckt in C^1N, Bd. 4, S. 209—211, mit Änderungen Eckermanns; in *W*, Bd. 48, S. 169—171, nach der Handschrift, wobei nur Eckermanns Korrekturen offenbarer Hörfehler im diktierten Original beibehalten wurden. Hier nach *W*. Der Aufsatz gehört in die Zeit der Ausarbeitung der „Italienischen Reise"; wahrscheinlich bezieht sich darauf der Tagebucheintrag vom 7. Mai 1815: Meyer *Romana Tischbeiniana* Zeichnungen Scizzen.

S. 135, Z. 6 f. in dieser Jahrszeit fehlt C^1N.

S. 136, Z. 10. welcher C^1N.

Z. 11. beleibigen, wie] beleibigt, sowie C^1N.

Z. 14 f. der Sprünge *W* nach *H* den Sprüngen C^1N.

Über Kunst und Altertum in den Rhein- und Maingegenden (S. 137—147).

Zuerst gedruckt in *Mbl*, Nr. 60, 61, 62, den 9., 11., 12. März 1816. In den Werken erst in der Hempelschen Ausgabe, Bd. 29, S. 331—366 (Leipz. o. J.). Mit Berücksichtigung der Handschrift *H* in *W*, Bd. 49, Abt. 1, S. 19; hier nach *W*. Da dieser Aufsatz nichts anderes ist als eine Selbstanzeige und kurze Rekapitulation des Reiseberichts, der zuerst im ersten Heft von *KA* erschien und sodann als ein Teil von Goethes Selbstbiographie („Reise am Rhein, Main und Neckar") in die gesammelten Werke überging, so wird von einer Kommentierung hier abgesehen, die im wesentlichen den Reisebericht selbst wiedergeben müßte und in den Einzelheiten die in Bd. 17 dieser Ausgabe ihm beigegebenen Anmerkungen wiederholen müßte.

S. 141, Z. 33. geräumigem *W* für geräumigen *H Mbl*.

S. 143, Z. 8 und 9. Sammlungen—Belege *H KA*, die Änderung Sammlung—Beleg aus der Hempelschen Ausgabe irrtümlich in *W* übergegangen.

S. 147, Z. 10 und 11. Hier ergreift Goethe absichtsvoll einen Anlaß, um eine Identifizierung seines kunsthistorischen Interesses mit der mystischen Kunstbetrachtung der Romantik abzuwehren.

Z. 16 ff. Hebel war von Goethe schon eingehend und liebevoll in der „Jenaischen Allgemeinen Literaturzeitung" von 1805 gewürdigt worden. Vgl. Bd. 25, S. 192 ff. dieser Ausgabe.

Reinigen und Restaurieren schadhafter Gemälde (S. 148—150).

Zuerst gedruckt in *W*, Bd. 49, Abt. 2, S. 141—144; hier nach *W*. Beilage eines Briefs vom 8. April 1816 an den Dresdener Galeriedirektor von Friesen,

der ein Gutachten über die Restaurationsvorschläge des Professors Hartmann erbeten hatte. Schon siebzehn Jahre früher hatte in Goethes „Propyläen" sein Freund Meyer „Über Restauration von Kunstwerken" ausführlich geschrieben und dabei den Grundsatz vertreten, daß „immer nur das Notwendigste, ja nur das Allernotwendigste" zu geschehen habe.

Bild des heiligen Rochus (S. 151).

Erster Druck in *KA*, Bd. 1, Heft 2, S. 178—180 (1817). In den Werken erst bei *M u. W*, S. 269 u. 270. Goethe hatte sich seit dem von ihm so wohlgefällig beschriebenen Besuch der Kapelle für die Stiftung eines neuen Altarbildes interessiert; der Entwurf stammt von ihm selber, die Ausführung gehört der Malerin Luise Seidler an. Eine Skizze des Bildes findet sich zwischen den beiden Titelblättern des Heftes *KA*.

S. 151, Z. 1. Die Überschrift ist dem Register *KA*, Bd. 4, Heft 3, S. 168 (1823), entnommen; im Text bloß Gemälde.

Herstellung des Straßburger Münsters (S. 152—154).

Erster Druck in *KA*, Bd. 1, Heft 2, S. 184—200 (1817), mit dem Titel Altdeutsche Baukunst. Dann in *C*, Bd. 39, S. 364—374; C^1, Bd. 39, S. 361—371.

S. 153, Z. 1. Goethe ist sichtlich bemüht, sich unparteiisch über den von ihm selbst stark empfundenen Gegensatz zur romantischen Kunstbetrachtung hinauszuheben, um so mehr, als er wußte, daß ohnehin der im selben Heft erscheinende Aufsatz Meyers, „Neudeutsche religios-patriotische Kunst" als ein entschiedenes Manifest gegen diese Kunst würde aufgefaßt werden.

Z. 22 f. Der „Originalaufriß" war von Moller ganz unverhofft zu Darmstadt aufgefunden worden.

Neudeutsche religios-patriotische Kunst (S. 155—156).

Der so betitelte Aufsatz von Heinrich Meyer erschien, unterzeichnet W. K. F., in *KA*, Bd. 1, Heft 2, S. 6—62 (1817); der hier abgedruckte Schlußpassus S. 60—62. Goethe hat nach Ausweis des Tagebuchs den Aufsatz im November und Dezember 1816 eingehend geprüft; am 19. November ist verzeichnet: Eigene Revision jenes Aufsatzes, am 4. Dezember: Schluß der neueren Kunstgeschichte und Anfang des St. Rochus. Den ganzen Aufsatz als gemeinsame Arbeit Meyers und Goethes aufzufassen, ist trotzdem unmöglich. Der hier abgedruckte Schlußpassus gehört aber nach Inhalt und Stil unzweifelhaft Goethe an. Die Weimarer Ausgabe hat den ganzen Aufsatz als „Manifest der Weimarer Kunstfreunde" aufgenommen, Bd. 49, Abt. 1, S. 20—58; sonst findet er sich in keiner Ausgabe.

Zum Schluß (S. 156).

Erster Druck *KA*, Bd. 1, Heft 2, S. 214—216 (1817); dann erst bei *M u. W.* S. 275 und 276; hier nach *W* 49, Abt. 1, S. 58—60.

S. 156, Z. 17. Seltsamerweise war Goethe selbst anfänglich für den Verfasser der „Herzensergießungen" gehalten worden, was seinen Grimm gegen das Buch nur vermehren konnte. In diesem Sinn schrieb ihm Bury aus Rom 13. Januar 1798; vgl. Harnack, Deutsches Kunstleben in Rom, S. 141 (Weim. 1896); vgl. auch Bd. 22, S. 266 dieser Ausgabe.

Z. 18 ff. Das Zitat stammt nicht von dem Klosterbruder, sondern ist, wie *M u. W* nachgewiesen haben, freie Wiedergabe eines Satzes von Friedrich Schlegel, „Europa", Bd. 2, Stück 2, S. 143 (1805).

Sappho von einem herrschenden Vorurteil befreit (S. 157—159).

Einziger Druck: *W*, Bd. 48, S. 172—176. Vgl. dazu Kekulé, Goethe und Welcker, im „Jahrbuch", Bd. 19, S. 186—201 (1898). Welcker hatte sich einen schlimmen Lapsus zu schulden kommen lassen; trotzdem war Goethes Erwiderung allzu schroff und blieb deshalb mit Recht ungedruckt.

S. 159, Z. 12—14. Kekulé hat gezeigt, daß Welcker wohl nicht diese Stelle aus „Polygnots Gemälde in der Lesche zu Delphi", sondern folgende Stelle aus „Winckelmann und sein Jahrhundert" in unbestimmter Erinnerung gehabt hat: Obgleich auch Chloris und Thyia noch im Hades als Freundinnen unzertrennlich sind. Vgl. Bd. 22, S. 286 dieser Ausgabe.

Z. 27. Bei den Philologen dachte Goethe wohl an die durch Creuzers „Symbolik" inaugurierte mystische Richtung, mit der Welcker in der Tat Verwandtschaft hatte, ohne doch das hier von Goethe aus begreiflicher Gereiztheit gezeigte Mißtrauen zu verdienen.

Skizzen zu Casti's Fabelgedicht: Die redenden Tiere (S. 160—164).

Zuerst gedruckt in *KA*, Bd. 1, Heft 3, S. 70—80 (1817); dann in *C*, Bd. 39, S. 221—229; C^1, Bd. 39, S. 219—228.

Mit Menken war Goethe schon länger in Beziehung. Zeichnungen seines Sohnes, die Kosaken darstellten, überbrachte Arthur Schopenhauer ihm am 13. Januar 1814 (vgl. die Tagebuchaufzeichnung mit Schopenhauers Brief, „Jahrbuch", Bd. 9, S. 50 [1888]). Hier handelt es sich aber zweifellos um den Vater, „einen vorzüglichen Künstler". Die Zeichnungen beschäftigten Goethe zuerst im Juni 1817, wo ein Entwurf der Besprechung schon zustande kam, dann vom 23.—25. Oktober desselben Jahres. Vgl. die Tagebuchnotizen und den Brief an Menken vom 19. Juni 1817.

S. 161, Z. 28. Everdingen schätzte Goethe besonders; vgl. das Gespräch mit Kanzler von Müller, 29. April 1818.

S. 164, Z. 9—18. Dieser etwas unorganisch angefügte Abschnitt dürfte von Meyer herrühren (die „großen Massen", die „durch Localtinten belebten Schattenpartien" sprechen dafür). Vgl. Tagebuch vom 17. Juni 1817: Menkens Fabelbilder an Hofrat Meyer.

Blumenmalerei (S. 165—170).

Zuerst gedruckt in *KA*, Bd. 1, Heft 3, S. 81—91 (1817); dann in *C*, Bd. 39, S. 231—240; C^1, Bd. 39, S. 229—238.

Zum Inhalt stehen wohl in Beziehung die Tagebuchnotizen 26. Januar 1817: Ankunft des Cölner Blumenstücks, und 18. Mai 1817: Zum Großherzog. Die Blumengemälde gesehen. Das naturwissenschaftlich-botanische Interesse Goethes tritt in dem Aufsatz ebenso hervor wie das künstlerische.

S. 166, Z. 23. Vgl. „Tag- und Jahreshefte" 1815: *Dr.* Grambs, der seine Kunstschätze den Städelischen anzuschließen bedacht war, ließ mehrmals seine trefflichen Besitzungen teilweise beschauen. Ferner auch „Reise am Rhein, Main und Neckar", Frankfurt: Bd. 17, S. 324 ff. dieser Ausgabe.

Münzkunde der deutschen Mittelzeit (S. 171—172).

Zuerst gedruckt in *KA*, Bd. 1, Heft 3, S. 92—95 (1817); dann in *C*, Bd. 39, S. 327—329; C^1, Bd. 39, S. 326—328. Nach dem Tagebuch am 1. November 1817 verfaßt.

Von wem die Anfrage ausgegangen, ist nicht bekannt; doch dürfte es vielleicht Rat Sickler, der Herausgeber der „Curiositäten", gewesen sein, dem Goethe einst den Aufsatz: „Zwei deutsche Altertümer" eingesandt hatte. In

den „Tag- und Jahresheften“ von 1817 sagt Goethe, er habe den Aufsatz über die „Regenbogenschüsselchen“ für die „Freunde solcher Curiositäten“ geschrieben.

S. 171, Z. 18. Die Regenbogenschüsselchen werden heute für keltischen Ursprungs gehalten.

Elgin Marbles. Elginische Marmore (S. 173 u. 174).

Zuerst gedruckt im „Jahrbuch“, Bd. 19, S. 3 ff. (1898); dann in *W*, Bd. 49, Abt. 2, S. 21—24.

Von Goethes lebhaftem Interesse für diese Funde, über das wir uns schon in der Einleitung ausgesprochen haben, zeugen zahlreiche Tagebuchnotizen, besonders im Mai und Oktober 1817.

S. 173, Z. 18—20. Hier verläßt Goethe mit Entschlossenheit den Winckelmannschen und seinen eigenen früheren Standpunkt, dem der Apoll von Belvedere als ein Höchstes der Kunst erschien. So wird auch der moderne Bildhauer nicht mehr nach Rom, sondern nach London zu den Elgin Marbles gewiesen.

Z. 22. Vgl. den Brief an Meyer vom 23. Mai 1817 über die wichtige Sache, wovon *Henry Bankes Esq. in the chair* kein Wort versteht, es müßte denn der größte Schelm sein und die Zubefragenden mystificiren wollen.

Anforderung an einen modernen Bildhauer (S. 175—178).

Zuerst gedruckt in *KA*, Bd. 1, Heft 3, S. 96—103 (1817); dann in *C*, Bd. 39, S. 294—298; C^1, Bd. 39, S. 292—296.

Über die Entstehung des Aufsatzes ist nichts überliefert; doch vermuten *M u. W* wohl richtig, daß er mit der Goethe gestellten Aufgabe, an dem Entwurf des Rostocker Blücherdenkmals mitzuwirken, veranlaßt sei.

S. 175, Z. 1. einen *C* den *KA* C^1.

Verein der deutschen Bildhauer (S. 179—182).

Zuerst gedruckt in C^1 *N*, Bd. 4, S. 33—38.

Nach der Handschrift in *W*, Bd. 49, Abt. 2, S. 58—62. Hier nach *W*. Die Handschrift ist datiert 27. Juli 1817; das Tagebuch setzt den Aufsatz auf den 26. Juli.

Der Aufsatz steht in engem Zusammenhang mit den vorausgegangenen, die durch die neuen griechischen Funde hervorgerufen wurden. Es ist nicht ersichtlich, weshalb Goethe ihn nicht veröffentlicht hat, da seine durchaus praktischen und wohlerwogenen Vorschläge ganz geeignet waren, auf die Öffentlichkeit einzuwirken.

Blüchers Denkmal (S. 183—185).

Der erste Abschnitt bis zu S. 184, Z. 35, erschien zuerst in *KA*, Bd. 1, Heft 3, S. 103—107 (1817); der zweite Abschnitt, als Nachwort zu einem Briefe Schadows, ebenda, Bd. 2, Heft 1, S. 176 u. 177 (1818). Beide vereinigt in *C*, Bd. 39, S. 299—305; C^1, Bd. 39, S. 297—303.

Von Goethes lebhaftem Interesse für die Aufgabe zeugen seine Briefe an Schadow, besonders die Beilage zu dem Brief vom 25. Oktober 1815; ferner auch die Tagebuchnotizen über den Aufenthalt in Karlsbad 1818, wo er öfters mit Blücher und dessen Adjutant Nostiz zusammentraf. Vgl. den Brief an Preen vom 21. September 1818: Ich wohnte unserm verehrtesten Fürsten gegenüber und fürchtete in hypochondrischer Stimmung, daß ich eine Hiobspost würde zu hinterbringen haben [wegen Mißlingens des Gusses]. Endlich erschien . . . ein

Brief des Hrn Direktor Schadow. Hierdurch war ich nun gänzlich beruhigt und befreit, und ergriff die Gelegenheit, unserm Heldengreise dieses Ereignis als ein glückliches Omen beim Abschied auszulegen.

Der von Goethe hinsichtlich des Entwurfs der Statue eingenommene Standpunkt ist oft angegriffen worden, beruht aber auf fest in sich geschlossenen Erwägungen über das Verhältnis des Typischen zum Persönlichen in einem solchen Bildwerke; das Typische, der Charakter der Heldengestalt an sich hatte nach seiner Meinung zu überwiegen, das Persönliche und Zeitgeschichtliche war nur anzudeuten. Wohin die ausschließliche Herrschaft des Porträtmäßigen in solchen Bildwerken führt, können wir im heutigen Deutschland unglücklich genug erkennen.

S. 185, Z. 17. Über die Abänderung der Inschrift vgl. den angeführten Brief an Preen und die Anmerkung dazu *W*, Bd. 29, S. 406.

Abendmahl von Leonard da Vinci zu Mailand (S. 186—216).

Zuerst gedruckt in *KA*, Bd. 1, Heft 3, S. 113—188 (1817, erschienen erst 1818). Dann in *C*, Bd. 39, S. 89—138; C^1, Bd. 39, S. 87—136.

Von dem Abendmahl hatte Goethe schon bei der Rückkehr aus Italien einen großen Eindruck mitgenommen; vgl. den Brief an Karl August vom 23. Mai 1788: Dagegen ist das Abendmahl des *Leonard da Vinci* noch ein rechter Schlußstein in das Gewölbe der Kunstbegriffe. Ein Folioblatt mit Notizen, das wohl von dieser Besichtigung stammt, abgedruckt *W*, Bd. 49, Abt. 1, S. 221, Aufzeichnungen, die ähnlich, wie später Goethe es dann getan hat, die einzelnen Personen charakterisieren, hat Meyer, vermutlich bei dem Aufenthalt in Mailand 1797, niedergeschrieben; herausgegeben von Harnack, „Vierteljahrschrift für Literaturgeschichte“, Bd. 3, S. 376 u. 377 (1890). Beide Notizen hat Goethe 1817 für seinen Aufsatz benutzt. Den Anstoß dazu gab das Werk von Bossi, das Goethe aufs eifrigste studiert hat. Er begann die Lektüre am 16. November 1817 und faßte sehr bald den Gedanken zu seinem eignen Aufsatz, der dann am 28. Dezember vollendet wurde.

S. 189, Z. 19. Auf Morghens Stich vom Jahr 1800 beruht die ungeheure Zahl von Vervielfältigungen, die das Abendmahl seitdem zum verbreitetsten Gemälde der Welt gemacht haben.

S. 191, Z. 1 ff. Strzygowski hat („Jahrbuch“, Bd. 17, S. 138 [1896]) dagegen die Erklärung aufgestellt, es sei der Augenblick gewählt, in dem Christus die Worte gesprochen habe: „Der mit der Hand mit mir in die Schüssel taucht, der wird mich verraten“, und hat versucht, dementsprechend die Bewegung in den einzelnen Gestalten, zutreffender als Goethe, zu deuten. Dagegen Janson in der Beilage zur „Allgemeinen Zeitung“, 1896, Nr. 188, und Weizsäcker im „Jahrbuch“, Bd. 19, S. 248 (1898), die in der Hauptsache an Goethes Deutung festhalten.

S. 192, Z. 4 f. Daß Petrus dem Judas den Messergriff in die Rippen setzt, ist bei dem Zustand des Bildes nicht sicher zu erkennen, und wird von Weizsäcker a. a. O. und von Wölfflin („Die klassische Kunst“, S. 28 [Münch. 1901]) geleugnet; dagegen hatte Strzygowski a. a. O. in diesem Punkt Goethes Beobachtung bestätigt.

S. 202, Z. 34. Diese Kopie ist jetzt von der Wand abgenommen und nach Sta. Maria delle Grazie übergeführt, so daß sie unmittelbar mit den traurigen Resten des Originals verglichen werden kann. Sie gilt allgemein für weit zuverlässiger als die beiden folgenden, die Goethe anführt. Den höchsten Wert legt jedoch Strzygowski a. a. O. einer Kopie bei, die mit dem Namen des Cesare Magnus bezeichnet ist, der um 1530 arbeitete, und welche sich in der Brera befindet.

S. 203, Z. 20. Es ist jetzt allgemein anerkannt, daß Vespino trotz aller Sorgfalt doch den Charakter des Originals nicht zu treffen wußte und besonders die Köpfe in den weicheren Stil des 17. Jahrhunderts übersetzte. Hierdurch wird natürlich auch der Wert des Bossischen Mosaiks wesentlich verringert.

S. 208, Z. 11—18. Lionardos schriftstellerische Werke hat J. P. Richter mit englischen Erläuterungen herausgegeben (London 1883 ff.).

S. 214, Z. 8. könnte. *KA* konnte. *CC*[1].

S. 216, Z. 34. Anschließend an den Aufsatz ist es von Interesse, einige Äußerungen über das „Abendmahl" aus dem eingehenden Brief an Zelter vom 31. Dezember 1817 zu entnehmen (*W*, IV. Abt., Bd. 28, S. 357—361):

Von diesem unschätzbaren Werk, der ersten completten malerischen Fuge, die alle vorhergehenden übertrifft und vor keiner nachfolgenden zurücktreten darf, ist an Ort und Stelle nur noch der Schimmer geblieben, wie ohngefähr die Figuren gegen einander gestanden haben ...

Soviel aber kann ich Dir zum Troste sagen, daß bei Morghens Kupfer die alte ächte Copie von Castellazzo mit sorgfältiger Gewissenhaftigkeit durchgängig zu Rathe gezogen worden, so daß uns also noch mehr übrig geblieben ist, als wir denken ...

... Suche eiligst auf die Heidelberger Jahrbücher Dezember 1816, wo Müller in Rom, sonst Mahler Müller genannt, einen sinnigen Auszug aus Vossi's Werk, mit einsichtigen Noten geliefert hat, daraus du dir schon viel abnehmen wirst. Die Lücken die er läßt fülle ich aus.

Sobald dir das Kupfer wieder zu Gesicht kommt, so wende deine Contrapunctsgesetze darauf an und du wirst viel Freude haben.

Relief von Phigalia (S. 217—220).

Zuerst gedruckt im „Jahrbuch", Bd. 19, S. 5 ff. (1898) mit Erläuterungen von Harnack; dann in *W*, Bd. 49, Abt. 2, S. 302—306; hier nach *W*.

Der Apollotempel zu Phigalia (Bassä) im Peloponnes, von Iktinos, dem Baumeister des Parthenon, errichtet, wurde im Jahre 1812 durch den estländischen Baron Stackelberg ausgegraben. Die Reliefs, deren Entstehung etwa in das Jahr 420 v. Chr. gesetzt wird, kamen zuerst nach München, später nach London ins Britische Museum. Mit Stackelberg trat Goethe später auch in persönliche Beziehung. Die farbige Abzeichnung der Reliefs erhielt er durch die Malerin Luise Seidler aus München. Vgl. Tagebuch vom 10. Februar 1818: Das Basrelief aufgenagelt, vielfache Betrachtung darüber. 11. Februar: Das Basrelief durchgedacht; zu Tische allein; nach Tische Färber über das Basrelief diktirt. Am 13. Februar dankte Goethe der Malerin brieflich mit großer Wärme und äußerte sich auch in anderen gleichzeitigen Briefen mit wahrem Entzücken über die Sendung. Von dem in der Komposition äußerst erfindungsreichen und geistvollen, in der Ausführung ungleichwertigen Fries bemerkt Overbeck („Geschichte der griechischen Plastik", Bd. 1, S. 455 [Leipz. 1881]), daß er in graphischer Wiedergabe gewinne, und überhaupt den Eindruck hervorrufe, als sei er ursprünglich malerisch empfunden und entworfen und erst später in den Marmor übertragen.

S. 218, Z. 3—8. Dieser auf Totalanschauung beruhenden und abzielenden Urteilsweise hat Goethe auch später gegen Eckermann Ausdruck gegeben; vgl. das Gespräch vom 18. April 1827.

Myrons Kuh (S. 221—229).

Zuerst gedruckt ohne den Nachtrag in *KA*, Bd. 2, Heft 1, S. 9—26 (1818); dann in *C*, Bd. 39, S. 283—293; *C*[1], Bd. 39, S. 218—291.

Der Nachtrag bei Goethes Lebzeiten nur gedruckt in *KA*, Bd. 6, Heft 2, S. 401 u. 402 (1828).

Entstanden ist die Abhandlung am 19. und 20. November 1812; das Tagebuch berichtet zum 19.: Gedanken wegen Myron's Kuh. Vom 20. ist der Aufsatz datiert. Der Nachtrag stammt nach den Tagebuchaufzeichnungen wahrscheinlich vom 1. Mai 1828; das Telephusbild hatte Zahn am 11. September 1827 Goethe übergeben. Eingereiht wurde der Aufsatz in den vorliegenden Band nach Maßgabe des Zeitpunkts (1818), in welchem der Hauptteil veröffentlicht worden ist.

S. 226, Z. 25. Die berühmte eherne römische Wölfin befindet sich im Konservatorenpalast des Kapitols. Doch sind die beiden Knabenfiguren wahrscheinlich erst später hinzugefügt.

S. 227, Z. 1. Eine weitere Ausführung dieses Gedankens, die sich gegen die malerische Darstellung der Mutter mit dem Säugling richtet, hat Goethe entworfen, aber wohl mit Recht wieder unterdrückt (vgl. *W*, Bd. 49, Abt. 2, S. 322).

Philostrats Gemälde. — Antik und Modern (S. 230—293).

Zuerst gedruckt in *KA*, Bd. 2, Heft 1, S. 27—162 (1818): Ohne die beiden Nachträge.

Der erste Nachtrag zuerst gedruckt in *KA*, Bd. 2, Heft 3, S. 159—169 (1820).

Beides vereinigt in *C*, Bd. 39, S. 1—87; C^1. Bd. 39, S. 1—85.

„Nachträgliches" (zweiter Abschnitt) zuerst gedruckt in C^1N, Bd. 4, S. 128—134. In der Weimarer Ausgabe (Bd. 49, Abt. 1, S. 61—160) hat der Herausgeber manche Unregelmäßigkeiten und Nachlässigkeiten in der Notierung der Bilder berichtigt; unsere Ausgabe folgt ihr darin nach.

Goethes Beschäftigung mit den philostratischen Gemäldebeschreibungen begann schon in der Zeit der Weimarischen Preisaufgaben und Kunstausstellungen. Im Jahre 1813 kam er auf den Gegenstand zurück, und wenn das Tagebuch zum 10. Januar angibt: Die Seyboldische Ueberſetzung und meine Redaktion mit dem Griechiſchen verglichen, — so muß damals schon eine Vorarbeit für den späteren Aufsatz vorgelegen haben. Dessen Ausarbeitung fällt aber erst in das Jahr 1818, wo diese Beschäftigung vom März bis in den Juni reicht, erst im Herbst aber die letzte Feile angelegt wird. Man darf wohl annehmen, daß Goethes intensive Vertiefung in diesen Stoff nicht bloß dem eigentlich kunsthistorischen Interesse entsprang, sondern auch der Neigung zur griechischen mythologischen Welt, in der sich der Dichter stets so heimisch fühlte.

Die philostratischen Beschreibungen sind wegen ihrer rhetorischen Art bisweilen für bloße Phantasiestücke erklärt worden, so besonders von Friedrichs. Doch hat kein Geringerer als Brunn sich für die Tatsächlichkeit der Bilder eingesetzt; s. „Die philostratischen Gemälde gegen Friedrichs verteidigt" („Jahrbücher für Philologie", Jahrg. 1871).

Goethe hat sich in seiner Wiedergabe nicht streng an den philostratischen Text gehalten; nicht nur, daß er die einzelnen Bilder zu übersichtlichen Gruppen vereinigte, sondern er hat auch die Beschreibung vervollständigt, geklärt und bereichert, wo er glaubte, durch divinatorische Phantasie die Absicht des Malers wiedererkennen zu können. Der philostratische Text lag ihm in Heynes „Philostraticarum imaginum illustratio" (1796—99) vor. Die Herkulanischen Bilder, die er zum Vergleich heranzieht, waren gesammelt in den „Antichità d'Ercolano" (Napoli 1757—92, 9 Bde.). Vgl. Tagebuch vom 20. April 1818: Herkulaniſche Altertümer in Bezug auf Philoſtrat durchgegangen. Von Giulio Romano, dem Goethe Kenntnis des „Philostrat" zuschreibt, besaß er in seiner

eigenen Kunstsammlung manche Stiche u. s. w., die zum Vergleich herangezogen werden konnten.

S. 234, Z. 29. a) fehlt *KA C C*[1].

S. 235, Z. 14 u. 16. d) e) *KA C C*[1].

Z. 27. b) *KA C C*[1].

S. 236, Z. 16. b) *KA C C*[1].

S. 237, Z. 29. a) fehlt *KA C C*[1].

S. 238, Z. 2. Nach Meinung von *M u. W* hat Goethe hier das 1770 von Cunego gestochene Bild Apollo et Silenus im Sinn.

S. 239, Z. 7. Bosphorus *KA C C*[1].

S. 244, Z. 9. aus fehlt *KA C*[1].

S. 245, Z. 34. Haften, *KA C*[1].

S. 248, Z. 24 bis S. 251, Z. 2. Da diese beiden Bilder sich, wie im Verzeichnis angegeben ist, nur unter den herkulanischen Darstellungen finden, so liegen in den Beschreibungen freie Arbeiten Goethes vor. Zu S. 250, Z. 2—4, vgl. im Aufsatz über Laokoon, Bd. 22, S. 109 u. 113 dieser Ausgabe, die Ausführungen über die Wahl des prägnanten Moments.

S. 259, Z. 1. In der Schilderung der Galatea erinnert vieles direkt an Raffaels Fresko in der Villa Farnesina; nur weniges, wie die Haltung des rechten Arms, trifft nicht zu.

S. 263, Z. 25. dichterischen *KA C*[1].

S. 266, Z. 10. Cuenus, die richtige Form, hat *C;* die unrichtige, Cphenus, ist aus *KA C*[1] in manche neueren Ausgaben übergegangen.

S. 272, Z. 17. war *W* hat *KA C C*[1].

Z. 13 bis S. 273, Z. 33. Eigene Beschreibung des Gemäldes in Herkulaneum.

S. 275, Z. 3. Der Kunstfreund ist wahrscheinlich J. H. Meyer; nicht, wie Oettingen (Jubiläumsausgabe. J. G. Cotta'sche Buchhandlung Nachfolger, Bd. 35, S. 351 [Stuttg. o. J.]) meint, F. Hartmann. Denn Goethe berichtet Schillern am 21. März 1801, daß er und Meyer mit Hartmanns Versuchen unzufrieden sei, und fügt hinzu: Prof. Meyer hat mir versprochen, wenn Hartmann fort ist, eine Zeichnung in unserem Sinne zu machen, aber nur für unsern stillen Gebrauch.

S. 281, Z. 12 bis S. 282, Z. 37. Dieser Abschnitt wurde von Goethe handschriftlich an Zelter mit einem Brief vom 9. November 1830 gesandt.

S. 282, Z. 15. zutrage, *W* nach *H* zutrug, *KA C C*[1].

S. 284, Z. 15. Augenbraunen *KA C*[1], bei Goethe die gewöhnlichere Form, gern im Reim auf „staunen".

S. 288, Z. 9. wohlgerathne *KA C*[1].

S. 290, Z. 7. allgemeinen *KA C*[1].

S. 293, Z. 21. Auf den Mont Serrat war Goethe durch Wilhelm von Humboldt hingewiesen worden, der ihm in einem Brief (ohne Datum) im Jahr 1800 die Beschreibung übersandte, die später in Humboldts „Gesammelten Werken", Bd. 3, S. 173—212 (Berlin 1843) abgedruckt wurde.

Ausgrabungen (S. 294—298).

Gedruckt in *KA*, Bd. 2, Heft 1, S. 182—192 (1818) (der Abschnitt „Velleja" steht vor den andern); dann zuerst bei *M u. W*, S. 411—413, ohne den Abschnitt „Velleja", den die Herausgeber für Arbeit Meyers erklärten. *W*, Bd. 49, Abt. 2, S. 151—157, setzte den genannten Abschnitt wegen dieses Zweifels an die letzte Stelle.

Goethes Tagebuch verzeichnet unter dem 8. und 9. Oktober 1818: Ausgrabungen; mit Meyer hat in diesen Tagen Verkehr stattgefunden; doch liegt

kein durchschlagender Grund vor, ihm die Autorschaft von „Velleja“ zuzuschreiben.

S. 295, Z. 2. Das Hundeshagensche Werk wurde von Meyer in *KA*, Bd. 2, Heft 2, S. 83 u. 84 (1820), angezeigt.

Z. 17. zwischengeschichteten *W* zwischen geschichteten *KA*.

Z. 22. In den „Kuriositäten“ ist kein Aufsatz über diesen Gegenstand erschienen.

S. 297, Z. 25. Dem *KA*.

Z. 30. Antolinis Werk wurde von Meyer a. a. O., S. 11—15, angezeigt.

Über Glas-, Emaille- und Porzellanmalerei (S. 299 u. 300).

Zuerst gedruckt *W*, Bd. 49, Abt. 2, S. 136—138.

Am 26. Dezember 1818 verzeichnet das Tagebuch: Porzellan-Gemälde von der Großherzogin nebst Billet. Untersuchung desselben. Sodann am 27.: Porzellainmaler Schmidt ... Über Glas- Porzellain- und Emaille-Malerei, Aufsatz, durch das gestern übersendete Pariser Porzellangemälde veranlaßt ... Hofrat Meyer. Betrachtung über das Porzellan-Gemälde und anderes. Endlich am 28.: Aufsatz über u. s. w. mundirt. Brief an Sereniſſima concipirt. — Aus dem noch nicht veröffentlichten Brief wird in *W*, Bd. 49, Abt. 2, S. 341, die Stelle mitgeteilt: Über das dankbarlichſt zurückkommende Bild sagt ein beiliegendes Blatt das Nähere.

Landschaften von Carus (S. 301).

Gedruckt: *KA*, Bd. 2, Heft 3, S. 171 u. 172 (1820).

In die Werke aufgenommen wurde der Aufsatz erst durch *M u. W.*

Weimarische Pinakothek (S. 302—308).

Gedruckt: *KA*, Bd. 3, Heft 2, S. 157—172 (1821). Einzeldruck *E* als Text zu den Bildern: Weimarische Pinakothek. Erstes Heft 1821.

In die Werke zuerst aufgenommen von Strehlke in der Hempelschen Ausgabe, 28. Teil, S. 838—844 (Leipz. o. J.).

Die Abfassung fällt nach dem Tagebuch in den April 1821.

Goethe berichtet, „Tag- und Jahreshefte“ 1819 und 1821, von dem Unternehmen, das wohl aus der doppelten Absicht entsprang, in dem neu aufgekommenen Steindruckverfahren sich auch in Weimar zu versuchen, und den weimarischen Kunstbesitz weiteren Kreisen bekannt zu machen. Der Erfolg blieb übrigens aus, was bei den doch nur geringen Mitteln, die in Weimar zur Verfügung standen, nicht überraschen kann.

Strehlke gibt a. a. O. an, daß noch zwei Tafeln: „Er soll Johannes heißen“, nach einem unbekannten Original, und „Gefährlicher Austausch“, nach Angelika Kauffmann, fertig geworden seien, aber nicht mehr veröffentlicht wurden. Der letztgenannte Stich wird im Tagebuch unterm 22. Januar 1822 erwähnt.

S. 302, Z. 24 ff. Unter den älteren Künstlern hat sich besonders scharf gegen Carstens der Maler Müller geäußert in einem Aufsatz, der in Schillers „Horen“ erschien; als eifrigster Verfechter von Carstens Kunst trat dagegen Fernow auf, der später in Weimar und Jena lebte und den Ankauf der jetzt im Weimarer Museum befindlichen Carstensschen Zeichnungen vermittelte (vgl. „Horen“, 9. und 10. Band, 1797; Fernow, Leben des Künstlers A. M. Carstens [Leipz. 1806]; Harnack, Deutsches Kunstleben in Rom [Weim. 1896]).

Wilhelm Tischbeins Idyllen (S. 309—325).

Gedruckt in *KA*, Bd. 3, Heft 3, S. 91—127 (1822); *C*, Bd. 39, S. 185—211; *C*[1], Bd. 39, S. 183—209.

Der Gedanke, gemeinsam ein Idyllen-Werk herauszugeben, war schon 1787 in Neapel zwischen Goethe und Tischbein erwogen worden (vgl. Harnack, Zur Nachgeschichte der Italienischen Reise. Schriften der G.-G., Bd. 5, S. 73, 232—234 [1890]). Tischbein hatte schon zwei Titelbilder entworfen, von denen eines a. a. O. reproduziert ist; es trägt die Inschrift: „Auch Goethe war hier und sang uns eine Idille"; das andere ist bezeichnet: „Idille von J. F. von Goehte gezeichnet von W. Tischbein." Noch am 26. August 1788 richtet Tischbein nach Weimar die Frage: „Was macht das Idyllchen?" Indes war damals schon die Entfremdung zwischen beiden eingetreten, die Goethe offenbar von der Ausführung des Plans zurückhielt. Nachdem dreißig Jahre später wieder eine Annäherung stattgefunden hatte, wurde der alte Plan erneuert, doch nun in umgekehrtem Sinne: nicht als Illustrierung einer Goetheschen Idylle, sondern als erklärende Dichtung zu Tischbeinschen idyllischen Zeichnungen. Die Ausführung fällt in den Juli, August und September 1821; zuerst wurden die Gedichte, dann der Prosatext verfaßt.

S. 324, Z. 13. hängt *KA* C^1.

Radierte Blätter nach Handzeichnungen (Skizzen) von Goethe u. s. w. (S. 326—330).

Gedruckt: *KA*, Bd. 3, Heft 3, S. 142—150 (1822); *C*, Bd. 39, S. 213—220; C^1, Bd. 39, S. 211—218.

Die Abfassung fällt nach dem Tagebuch in den September 1821.

S. 327, Z. 7. Kaaz hatte 1808 in Karlsbad und 1809 in Weimar Goethe in seinen zeichnerischen Arbeiten gefördert; vgl. das Tagebuch vom August 1808 und Juli 1809 sowie „Tag- und Jahreshefte" 1808: Die Gegenwart Kaazens, des vorzüglichen Dresdener Landschaftsmalers, brachte mir viel Freude und Belehrung, besonders da er meisterhaft meine dilettantischen Skizzen sogleich in ein wohl erscheinendes Bild zu verwandeln wußte.

S. 330, Z. 2. Gehinderter nach *W* Gehindertes *KA C* C^1.

Z. 8. Sei's nach *W*, Sei *KA C* C^1.

Über die Entstehung der zweiundzwanzig Blätter meiner Handzeichnungen (S. 331—334).

Zuerst gedruckt als „Schriften der G.-G.", Bd. 3 (1888) (mit den zugehörigen Zeichnungen); dann in *W*, Bd. 49, Abt. 1, S. 337—343; hier nach *W*.

Die lebhafte Wiedererstarkung des künstlerischen Triebes, die Goethe selbst noch in der Erinnerung in Verwunderung setzte, hing wohl noch zusammen mit den in beiden vorausgegangenen Jahren von Kaaz (s. oben) empfangenen Anregungen. Karl Ruland („Schriften der G.-G.", S. 4) findet, daß dieses „Album sich durch liebevolle, von keiner fremden Hand berührte Ausarbeitung aufs vorteilhafteste von allen sonstigen Zeichnungen Goethes abhebt". Nach dem Tagebuch reichte diese künstlerisch produktive Periode vom 26. März bis zum 5. September 1810.

Observations on Leonardo da Vincis celebrated picture ... By Noehden, London 1822 (S. 335 u. 336).

Zuerst gedruckt in *KA*, Bd. 3, Heft 3, S. 151—155 (1822); dann in *C*, Bd. 39, S. 139—142; C^1, Bd. 39, S. 137—140.

Entstanden ist der Aufsatz am 7. und 8. November 1822. Auch in den „Tag- und Jahresheften" erwähnt Goethe unter diesem Jahr Noehdens Arbeit mit entschiedener Freude. Noehden starb bereits 1826 als Beamter am British Museum.

Vorbilder für Fabrikanten und Handwerker u. s. w. Berlin 1821. **Dasselbe** Berlin 1821, 1823 (S. 337—340).

Zuerst gedruckt in *KA*, Bd. 3, Heft 3, S. 176—181 (1822); Bd. 4, Heft 2, S. 176—178 (1823); dann in *C*, Bd. 39, S. 333—338; *C*[1], Bd. 39, S. 331—336.

Verfaßt wurde die erste Besprechung in den Tagen vom 26. bis 29. November 1821, die zweite im April 1823.

Kupferstich nach Tizian (S. 341—343).

Gedruckt: *C*, Bd. 39, S. 179—184; *C*[1], Bd. 39, S. 177—182.

Der Aufsatz bildete zuerst einen Brief an Zelter vom 31. März 1822; das Tagebuch berichtet davon am 30. und 31. März desselben Jahres. Zelter hatte am 17. geschrieben: „Unter den zehn Blättern von Tizian ist eins, worüber ich mir aber den Kopf zerbrochen.“ Goethe antwortet mit dem Aufsatz, der aber im Brief nur bis S. 343, Z. 6, reicht; der Schluß wurde erst für den Druck hinzugefügt.

Voigts Münzkabinett (S. 344 u. 345).

Zuerst gedruckt in *W*, Bd. 49, Abt. 2, S. 118—120.

Voigt, Goethes langjähriger Ministerkollege, war 1819 gestorben; mit der von ihm hinterlassenen Münzsammlung beschäftigte sich Goethe im Jahr 1822. Das Tagebuch berichtet am 20. März: Bericht von Vulpius wegen des Münzkabinets; am 13. April: Rat Vulpius wegen des Berichtes, das Münzkabinet betreffend. Gebachten Bericht mundirt; am 14. April: An Sereniſſimum, Bericht wegen des Münzkabinets. Hiernach scheint Vulpius ein bedeutender Anteil an dem Aufsatz zuzukommen; die erhaltene Handschrift ist von Goethes langjährigem Schreiber John geschrieben und von Riemer korrigiert.

Hemsterhuis-Gallitzinische Gemmensammlung (S. 346—349).

Gedruckt zuerst in *KA*, Bd. 4, Heft 1, S. 152—158 (1823); sodann in *C*, Bd. 39, S. 315—319; *C*[1], Bd. 39, S. 313—317.

Das Tagebuch berichtet unterm 3., 15., 17. März 1823 von der Beschäftigung mit der Gemmensammlung; die Schlußredaktion des Aufsatzes ist aber wohl erst gegen Ende des Jahres bei Zusammenstellung des betreffenden Hefts von *KA* erfolgt, da die „Kampagne in Frankreich“, auf die der Anfang des Aufsatzes Bezug nimmt, erst zu Ostern 1823 veröffentlicht worden war.

Ansichten, Risse und einzelne Teile des Doms zu Köln u. s. w. (S. 350—354).

Gedruckt bei Goethes Lebzeiten nur in *KA*, Bd. 4, Heft 1, S. 169—171 (1823); Bd. 5, Heft 1, S. 191—199 (1824). In den Werken zuerst bei *M u. W*, S. 485—491; dann in *W*, Bd. 49, Abt. 2, S. 182—189; hier nach *W*.

Entstanden im Dezember 1822 und April 1824.

Triumphzug von Mantegna (S. 355—379).

S. 355—376: Gedruckt zuerst in *KA*, Bd. 4, Heft 1, S. 111—133; Heft 2, S. 51—76 (1823); dann in *C*, Bd. 39, S. 143—178; *C*[1], Bd. 39, S. 140—182. — S. 544—548: erst gedruckt *W*, Bd. 49, Abt. 1, S. 231—236.

Die Abhandlung ist allmählich in Absätzen entstanden, da der Gegenstand Goethe immer von neuem wieder anzog: im Oktober 1820, September und Oktober 1821, Mai und Juni 1822, März 1823.

Mantegna ist unter den älteren Künstlern der erste, der Goethe und seinen Kreis interessiert hat, nachdem man der Betrachtung der nachklassischen

Künstler müde geworden war. Schon am 2. September 1790 schrieb ihm der jugendliche Freund Bury aus Florenz: „Die Hauptsache ist mein Mantegna; ich kann Ihnen gar nicht sagen, wie mich der Mensch durch seine Bestimmtheit an sich gezogen; kein alter Florentiner kommt ihm in seinem grandiosen Wesen bei.“ Und H. Meyer gab 1795 in Schillers „Horen“ (9. Stück, S. 26—29) eine Betrachtung Mantegnas, deren Hauptsätze zweifellos stark auf Goethes Schätzung des Künstlers eingewirkt haben, wenn auch Goethe in freudiger Anerkennung des Künstlers mit Entschiedenheit über Meyers zögerndes Lob hinausgeschritten ist.

S. 357, Z. 37. Dieser Konflikt wurde für Goethe selbst geschlichtet durch die Überzeugung, daß die griechische Kunst gerade auf dem tiefsten Verständnis der Naturformen beruhe, so daß das Studium dieser Kunst selbst zur richtigen Erfassung der Natur den Weg zeigen könne und müsse.

S. 359, Z. 15 f. ernſtem] ernſten *KA C*[1].

S. 363, Z. 10. Staat] Saat *C*[1].

S. 374, Z. 12. ihn *W* (notwendige Korrektur) ſie *KA C C*[1].

Reſtauriertes Gemälde (S. 380 u. 381).

Zuerst gedruckt in *W*, Bd. 49, Abt. 1, S. 300—302.

Das Tagebuch meldet unterm 7. März 1823: Kam das reſtaurirte Gemälde von Berlin ... Hofrat Meyer das reſtaurirte Bild zu ſehen; unterm 8.: Herrn Geh. Oberregierungsrat Schulz ... Brief, Ankunft der Paula Gonzaga, und was ſich darauf bezieht. (Der Brief ist erhalten.) Nach Mitteilung des Geh. Hofrat Dr. Ruland befindet sich das Bild noch jetzt im Weimarer Museum. Die Restauration scheint, so weit heute noch zu urteilen ist, wenig gelungen zu sein. Der Restaurator hieß Thioli, nach *W*, Abt. 4, Bd. 37, S. 39.

Von deutſcher Baukunſt 1823 (S. 382—387).

Zuerst gedruckt in *KA*, Bd. 4, Heft 2, S. 139—151 (1823); dann in *C*, Bd. 39, S. 355—363; *C*[1], Bd. 39, S. 352—360.

Die Entstehung fällt nach dem Tagebuch in den März 1823.

S. 385, Z. 34—36. Über das Zusammensein mit Freiherr von Stein berichtet das Tagebuch vom 25. bis 31. Juli 1815.

S. 387, Z. 9—11. Dies sprach Goethe in späterer Zeit, als das Interesse für die Gotik wieder nachgelassen hatte, noch schärfer aus. Dem Kanzler von Müller sagte er am 6. Juni 1830: Ich laſſe nichts von der Art mehr gelten, als den Chor zu Köln; ſelbſt den Münſter nicht.

Notices sur le cabinet des Médailles etc. (S. 388—392).

Zuerst gedruckt in *KA*, Bd. 4, Heft 3, S. 112—122 (1823); dann in *C*, Bd. 39, S. 320—326; *C*[1], Bd. 39, S. 318—325.

Reizmittel in der bildenden Kunſt (S. 393 u. 394).

Gedruckt erst in *CN* (8°), Bd. 4, S. 206—208; in *C*[1]*N* (16°), S. 214—216.

Mit diesem Aufsatz, dessen Entstehungszeit sonst unbekannt, steht wohl in Zusammenhang der Eingang des Briefes an Zelter vom 25. August 1824: Ein mächtiger Adler und so fort. Vermutlich war diesem Brief die Zeichnung beigelegt, deren Rauch Erwähnung tut (Eggers, Rauch und Goethe S. 88 [Berlin 1889]) als einer Aufgabe für Bildhauer: „eine Gruppe, Adler, und Schlange im Kampf“.

Inhalt.

Seite

Schriften über bildende Kunst II 5
Einleitung des Herausgebers 7
Philipp Hackert (Fortsetzung und Schluß) 11
Nachträge:
Vorerinnerung 79
Charles Gore 82
Ausführliche Beschreibung der sechs Gemälde, die zwei Treffen bei Tschesme vorstellend 88
Über Landschaftsmalerei 93
Sittliche Wirkung 105
Über Ölmalerei 107
Philipp Hackerts Brief an den Herausgeber 109
Hinterlassenes 112
Schriften zur bildenden Kunst. (1812—1824.) . . . 115
Zwei deutsche Altertümer 117
Der Tänzerin Grab 120
Altdeutsche Gemälde in Leipzig 126
Ruysdael als Dichter 130
Tischbeins Zeichnungen des Ammazzaments der Schweine in Rom 135
Über Kunst und Altertum in den Rhein- und Maingegenden 137
Reinigen und Restaurieren schadhafter Gemälde 148
Bild des heiligen Rochus 151
Herstellung des Straßburger Münsters. Köln 152
Neudeutsche religios-patriotische Kunst 155
Sappho, von einem herrschenden Vorurteil befreit durch F. G. Welcker, ordentlichen Professor der Philosophie zu Göttingen 157
Skizzen zu Castis Fabelgedicht „Die redenden Tiere“ . . . 160
Blumen-Malerei 165
Münzkunde der deutschen Mittelzeit 171
Elgin Marbles 173

Seite
Elginische Marmore 174
Anforderung an einen modernen Bildhauer 175
Verein der deutschen Bildhauer 179
Blüchers Denkmal 183
Abendmahl von Leonard da Vinci zu Mailand 186
Relief von Phigalia 217
Myrons Kuh 221
Philostrats Gemälde 230
Antik und Modern 286
Ausgrabungen 294
Über Glas-, Emaille- und Porzellanmalerei 299
Landschaften von Carus 301
Weimarische Pinakothek 302
Wilhelm Tischbeins Idyllen 309
Radierte Blätter, nach Handzeichnungen (Skizzen) von Goethe 326
Über die Entstehung der zweiundzwanzig Blätter meiner Handzeichnungen 331
Observations on Leonardo da Vinci's celebrated picture of the Last supper By Goethe 335
Vorbilder für Fabrikanten und Handwerker 337. 340
Kupferstich nach Tizian 341
Voigts Münzkabinett 344
Hemsterhuis-Gallitzinische Gemmen-Sammlung 346
Ansichten, Risse und einzelne Teile des Doms zu Köln, mit Ergänzungen nach dem Entwurf des Meisters . . . 350
Triumphzug von Mantegna 355
Restauriertes Gemälde 380
Von deutscher Baukunst 1823 382
Notice sur le Cabinet des Médailles et des Pierres gravées de Sa Majesté le Rois des Pays-Bas 388
Reizmittel in der bildenden Kunst 393

Anmerkungen des Herausgebers 395

Druck vom Bibliographischen Institut in Leipzig.

UNIVERSITY OF ILLINOIS-URBANA
3 0112 112402547